Universität München
Bibliothek des
Historicums

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fin de l'antiquité et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

35

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

B.V. I 4810

Picard, 1987

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

© Picard Éditeur, 1987

ISBN 2-7084-0222-6

Notes et réflexions sur l'art chrétien de la Basse Antiquité et du Moyen Age

par André GRABAR

Une longue pratique de l'histoire des arts de la période indiquée par le titre de ce bref article me donne le courage de faire connaître aux spécialistes moins âgés que moi un certain nombre d'observations sur les arts de cette longue période, observations qui toutes portent sur des problèmes généraux importants, mais n'ont pas jusqu'ici fait l'objet d'études approfondies, et même, pour certaines, n'ont pas été évoquées.

Mes réflexions et notes ne prétendent pas résoudre ces problèmes, mais, en les évoquant, elles voudraient contribuer à faire naître des discussions utiles. Celui qui voudra aller au-delà, que ce soit pour accepter nos opinions ou les rejeter, aura naturellement à citer les monuments et les textes, pour assurer à la discussion son caractère scientifique.

Les œuvres d'art, païen et chrétien, de l'époque envisagée ont été démolies ou défigurées au cours des siècles, bien plus en Orient que les monuments de la même période en Europe occidentale. L'étude de l'art de ce temps dans les pays qui entourent la Méditerranée doit tenir compte de ce fait général et rappeler qu'il s'agit toujours d'une faible partie de ce que fut, de son temps, l'art qui y avait été florissant.

La même prudence doit être observée dans la datation et la localisation des œuvres soumises à l'étude et pour les mêmes raisons, c'est-à-dire à cause de la destruction massive des monuments, à toutes les époques. Cette destruction nous prive d'un grand nombre d'œuvres apparentées à celles dont nous disposons encore et nous empêche souvent de préciser l'origine et la chronologie des pièces conservées. Cette remarque s'applique aussi, partiellement, à l'architecture : un monument se dresse dans un endroit déterminé, mais il peut s'agir d'une imitation ou d'une copie d'un original créé ailleurs. Nous trouvons donc plus scientifique de renoncer à attribuer une date et une origine précises aux monuments et aux objets, qui ne sont pas munis d'une inscription ou

Pendant tout le premier millénaire (IVe-IXe siècles), il n'y a qu'une seule architecture chrétienne. Toutes les églises, généralement des édifices de grandes dimensions et bien adaptés au paysage, étaient des basiliques à trois (ou cinq) nefs et abside, avec un toit en charpente couvert de tuiles. Ce genre d'édifice a pour modèle général les basiliques que l'empereur Constantin avait fait ériger à Rome (Latran) et en Terre Sainte (Saint-Sépulcre à Jérusalem). La grandeur de ces monuments est une de leurs caractéristiques majeures. Elle ne s'explique pas seulement par le nombre des Chrétiens de la communauté qu'ils étaient destinés à servir, mais surtout par la volonté d'affirmer, conformément à la tradition de la Rome païenne, le prestige de la religion que l'État avait fait sienne. Cette tendance à la grandeur des églises est restée typique en Occident, où l'on voit souvent de modestes villages pourvus d'églises très vastes.

L'unité de l'architecture religieuse a pris fin en même temps que l'unité de l'Église elle-même, lors de la séparation entre catholiques et orthodoxes, au IXe-Xe siècle, en 1054 si l'on considère les actes officiels. Dans le domaine de l'architecture religieuse, cette séparation s'est manifestée de la manière suivante. L'Occident est toujours resté fidèle à la basilique. Les églises de l'Antiquité, du Moyen Age et des Temps modernes y maintiennent les deux caractéristiques majeures des églises constantiniennes – leurs grandes dimensions et leur forme basilicale – même si, au cours des siècles, les architectes latins ont modifié bien des détails. Bien qu'il existe évidemment des exceptions, que je néglige ici, la formule ancienne fut, pour l'essentiel, conservée. L'Orient voulut, lui aussi, rester fidèle à la tradition antique, mais au lieu de s'en tenir à la basilique, il choisit ses modèles (sans exclure totalement la basilique) dans une autre catégorie de sanctuaires chrétiens au passé millénaire : les petits édifices, de formes et de fonctions différentes, érigés près de l'église :

baptistères, mausolées (pour la sépulture de personnages importants, notamment les empereurs) ou martyria, petits sanctuaires cubiques, circulaires ou cruciformes. On fit de ces types, qui étaient dans l'Antiquité toujours voûtés et de petites dimensions, le type de l'église de culte courant, en les agrandissant pour qu'ils puissent répondre à cette fonction nouvelle, mais sans atteindre les dimensions des basiliques antiques. Les offices particuliers (baptêmes, offices funéraires), qui à l'origine disposaient de locaux spéciaux entourant l'église, furent désormais concentrés dans l'église principale, mais cela n'eut que peu d'influence sur les dimensions des édifices. L'Orient chrétien du Moyen Age s'opposa ainsi, par l'échelle réduite de ses monuments, aux grands édifices d'Occident. La formule, qui eut le plus de succès, fut celle du cube couronné d'une coupole, présentant à l'intérieur une forme de croix inscrite dans un carré ou un rectangle. C'est ce genre d'église qui sera le plus typique de l'architecture religieuse, à partir de la fin du premier millénaire, dans tous les pays qui se détachèrent de Rome : à Byzance, dans les pays voisins ou convertis par les missions de Constantinople, dans les états grecs et slaves, comme en Transcaucasie. J'ignore si quelqu'un donna l'ordre de procéder à ce changement de l'architecture religieuse, mais je soupçonne, sans pouvoir le préciser, qu'il eut pour origine soit des raisons liturgiques, soit – en ce qui concerne les dimensions des édifices – des raisons d'ordre social. Rappelons en outre que certains voisins de Byzance, les Arméniens, les Vénitiens, imitant les œuvres de la fin de l'Antiquité et du début de Byzance, œuvres encore fidèles aux traditions romaines, n'ont pas hésité – et ont réussi – à conserver les proportions des grands édifices romains ou paléo-byzantins. Ceci signifie que la réduction d'échelle des églises byzantines médiévales a été voulue et répondait à des nécessités, que l'on aimerait pouvoir préciser.

On en arrive ainsi à une « conclusion-hypothèse » ; l'examen des monuments conservés ne permet guère d'aller au-delà dans l'espoir de formuler une conclusion véritable sur l'évolution de l'architecture des églises : à une Église unique, pendant le premier millénaire, correspond une seule architecture religieuse, qui doit ses formes, mais aussi ses dimensions considérables, à la tradition de la Rome impériale : la grande basilique. Après la séparation des Églises, deux architectures parallèles vont correspondre aux deux confessions : en Occident, la grande basilique, en Orient, l'édifice cubique à coupole dérivé des petits sanctuaires à fonctions particulières, la basilique ne disparaissant pas, mais devenant rare. Il s'agit ici d'une vérité générale, qui laisse de côté les exceptions à la règle ; mais la courbe de l'évolution me paraît exacte.

Avant de conclure cette notice sur l'architecture, relevons un trait essentiel, qui est propre aux églises d'Orient : l'interprétation symbolique de l'édifice, que ne permettait pas la forme basilicale des églises d'Occident. L'édifice en cube, surmonté d'une coupole, a été considéré comme un microcosme. Il symbolise l'Univers : le monde terrestre, que l'on imaginait alors en forme de cube, et le ciel, demeure de Dieu (la coupole).

Dans le domaine des arts figuratifs, je choisis la peinture (toutes techniques, de la mosaïque à la miniature) pour me poser une question : a-t-on raison de considérer la peinture créée dans les pays « byzantins », ou mieux, dans les pays qui entourent la partie orientale de la Méditerranée, comme un art d'inspiration grecque et « orientale» ? La part hellénique est présente et évidente partout, mais l'« orientale » ? Pour rester bref, comme dans les notes précédentes, considérons seulement les peintures byzantines du temps de la « Renaissance » des Xe-XIe siècles, avec leurs grandes figures immobiles ou presque, leurs silhouettes classiques, leurs fonds nus, leurs compositions équilibrées et l'absence de troisième dimension. Ces caractéristiques ont des équivalents dans divers arts orientaux, persans et sémitiques surtout. D'où la conclusion fréquente : cet art grec des Xe-XIe siècles prend sa source en Orient. Mais ces modèles supposés, que nous venons de rappeler, sont séparés par des siècles – et par la distance – des œuvres byzantines. Et les caractéristiques nommées sont aussi présentes et habituelles dans l'art grec de l'Antiquité, archaïque et classique. D'ailleurs, les personnages des mosaïques byzantines de la « Renaissance », leurs vêtements, leurs visages, leurs gestes, sont, comme l'élégance des compositions, d'un hellénisme certain. J'en conclus que cette peinture « classique » de la « Renaissance » byzantine est une création grecque et n'a en elle rien d'oriental, sauf parfois des emprunts dans le domaine de l'ornement décoratif ou quelques rares détails isolés. Ce sont des modèles grecs anciens, que les peintres byzantins de cette époque ont imités, en s'efforçant, non sans succès, d'en respecter plusieurs caractéristiques, dont certaines sont également passées, mais déformées, dans la peinture islamique. J'en conclus donc que la peinture byzantine de la « Renaissance », comme la Renaissance elle-même, remonte à des modèles classiques, sans imitation des arts orientaux. Ajoutons que, à la fin de cette période, dans la seconde

moitié du XIIe siècle, le style classique de la peinture a commencé à se rapprocher du réalisme, tout comme cela s'est produit dans l'Antiquité, quand des tendances réalistes se sont infiltrées dans l'art classique. L'évolution de la peinture a suivi une courbe comparable.

Tous les historiens de l'art chrétien, et particulièrement ceux qui étudient l'art byzantin, trouvent sur les parois intérieures des églises et dans les voûtes de celles-ci des peintures qui figurent, en dehors de Jésus-Christ et de la Vierge, un nombre plus ou moins grand de personnages. Un cadre rond ou rectangulaire isole généralement (mais pas toujours) ces figures. Les images de ce genre ne sont rares ou absentes que dans de toutes petites chapelles ornées de peintures rustiques, quoique, en Cappadoce par exemple, bien des chapelles rupestres ne s'en privent pas. Dans les églises plus importantes, au Moyen Age et à l'époque moderne, cette catéorie d'images encadrées devient de plus en plus fréquente et riche.

Les Byzantins ayant pratiqué un culte des images, on croit souvent de nos jours que toutes ces peintures, qui ont l'air d'imiter les peintures portatives, étaient l'objet d'un culte. Mais il n'en a jamais été ainsi. Le culte, les actes de piété – embrasser l'image ou allumer un cierge devant elle – étaient réservés à certaines peintures de chevalet. Ils ne s'adressaient pas à toutes les images peintes sur les murs et dans les voûtes des églises, comme le prouvent le nombre élevé de celles-ci et, mieux encore, l'emplacement de la majorité d'entre elles : il aurait fallu se coucher sur le sol pour les adorer.

En réalité, ces innombrables figures isolées avaient, en dehors de leur fonction décorative, un rôle commémoratif. Elles remontent historiquement aux portraits de défunts (païens puis chrétiens) installés auprès de la tombe dans des cimetières à ciel ouvert ou à l'intérieur d'édicules funéraires. On voit bien cet usage, par exemple, à Baouit, en Egypte, où, sur tous les murs des chapelles cimétériales, sont alignés de nombreux personnages.

En Europe occidentale catholique, où le culte liturgique des saints a été aussi fervent, on trouve également des portraits sculptés ou peints, mais ils n'occupent pas une place aussi importante. En Orient, où la décoration des églises – exception faite de certains sanctuaires spéciaux – consiste en un tout soigneusement élaboré, les portraits de saints reçoivent une place prééminente. Concluons cette notice en constatant que la décoration des églises byzantines se présente, en partie, comme une galerie de portraits peints des serviteurs de Dieu et de l'Église. Ces groupes de portraits de saints, qui étaient tous, à des titres divers, des édificateurs de l'Église, dérivent des portraits « professionnels » païens. On conserve encore, dans différentes parties de l'Empire, des galeries païennes de ce genre, montrant des personnages appartenant à une même association ou à un même office (Doura, plafond d'un office ; certain type de sarcophages romains). Les Chrétiens n'ont fait que reprendre ce genre et l'adapter à leur religion.

Paris 1986, André GRABAR

L'atelier de céramique peinte du monastère royal de Preslav

par Totju TOTEV

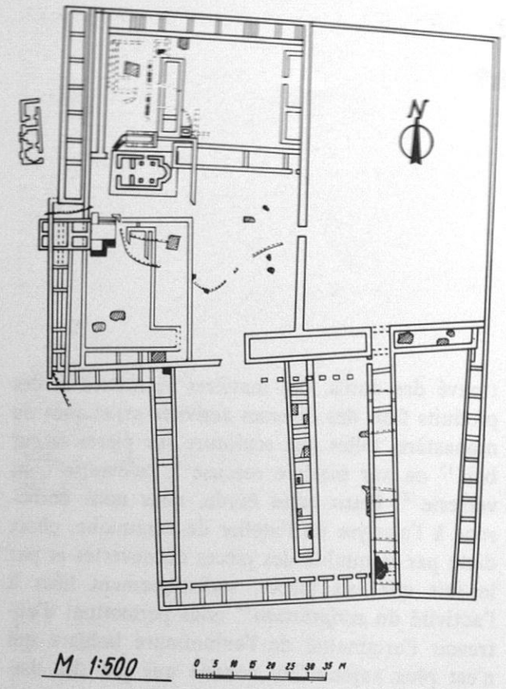
Les fouilles systématiques conduites à Preslav, capitale du roi Siméon de Bulgarie (893-927), depuis une vingtaine d'années, contribuent à renouveler par l'abondance du matériel archéologique découvert, nos connaissances sur l'art bulgare des IXe-Xe siècles [1].

Comme on le sait déjà, Preslav a été un des grands centres artistique et culturel du Premier royame bulgare [2]. La découverte du Trésor de Preslav [3], de nombreux monuments sculptés [4], des céramiques peintes du monastère de Tuzlalâka [5] et d'un grand nombre d'inscriptions glagolitiques et cyrilliques [6], répondent à l'originalité de l'architecture bulgare et de ses décors de céramique mis à jour [7].

Particulièrement remarquables, la production de céramique d'argile blanche des ateliers de Preslav [8] provenant des fouilles [9], éclairent d'un jour nouveau les problèmes posés par la céramique peinte de Preslav. Les fouilles de Tuzlalâka [10] avaient déjà permis de cerner l'apparition et le développement de ce type de céramique dans le cadre d'un atelier monastique. Mais les fouilles en cours d'un monastère situé près de l'Église ronde ou Église d'or [11], et surtout celles, achevées, du monastère situé au nord-ouest du palais royal [12] ont complété nos connaissances techniques et stylistiques sur ce type de céramique.

Le monastère royal, aujourd'hui entièrement dégagé [13], est le plus grand et le plus riche des monastères de Preslav que nous connaissions. Il fut bâti à la fin du IXe siècle et dans le premier quart du Xe siècle et plusieurs fois remanié par la suite. C'est au sud que s'étendaient les nombreux ateliers et les boutiques du monastère, bien distincts de l'aire réservée au culte et aux activités spirituelles, avec la bibliothèque et le *scriptorium* [14]. Les fouilles de la partie sud permettent de connaître avec quelques précisions l'activité des ateliers monastiques. Sur un peu plus d'un hectare, six longs bâtiments contiennent une cinquantaine d'ateliers où l'on a retrouvé des outils, des matières premières et des produits finis des diverses activités artistiques du monastère, telles que sculpture sur pierre et sur bois [15] ou sur matière osseuse [16], orfèvrerie [17] ou verrerie [18]. Dans cette étude, nous nous bornerons à l'analyse de l'atelier de céramique, choix dicté par la qualité des pièces découvertes et par le fait que ces pièces, stylistiquement liées à l'activité du *scriptorium* [19] nous permettent d'entrevoir l'originalité de l'enluminure bulgare qui n'est plus aujourd'hui connue que par des œuvres plus tardives [20].

L'atelier de céramique consistait en un vaste édifice en deux parties, orienté est-ouest (fig. 1, a et b et fig. 2) et qui séparait en quelque sorte la partie réservée aux ateliers du reste du monastère. La partie ouest de l'atelier (fig. 1, a ; 31 × 5,20 m) servait à la fois d'atelier de production et de magasin, comme en témoignent un puits destiné à l'argile blanche, fait de grandes briques restangulaires, la présence de fours de cuisson, mais aussi l'abondance des pièces finies retrouvées. Au-dessus de ce corps de bâtiment se trouvait un étage qui s'ouvrait au sud sur un balcon de bois soutenu par un portique et qui devait servir de logement aux ouvriers de l'atelier.) Un petit passage (fig. 1, c) assurant les communications nord-sud du monastère, donne accès à la seconde partie de l'atelier. Ce passage fut ultérieurement clos et muni d'un escalier conduisant à l'étage supérieur de l'atelier. Le second bâtiment de l'atelier, de 22 m de longueur, se divisait à son tour en deux parties (8,50 × 5 m et 12,50 × 5 m). Dans la partie située le plus à l'est, on a retrouvé une aire rectangulaire pavée de petites pierres de rivière, fortement détériorée par le feu, vestige d'un four dont nous ignorons l'élévation, et les éléments d'un puits de pierres où de grands morceaux d'argile blanche, prêts à être moulés, ont été dégagés. Dans la partie ouest de ce second bâtiment ont également été mis à jour les traces d'un four rectangulaire et d'un four rond. D'après les matériaux



1. Preslav, plan du monastère royal (IXe - Xe siècle).

trouvés en place, il semble que ces deux fours étaient réservés à la cuisson des plaques de revêtement mural et des icônes de céramique.

L'atelier de céramique du monastère royal se distingue par ses dimensions exceptionnelles [21]. Les carrières d'argile blanche se trouvaient à 1,5 km au nord est du monastère sur la rive droite de la rivière Rumska. On y purifiait sur place l'argile avant de l'envoyer à l'atelier, mais sans doute aussi dans les vastes cours qui séparent les différents ateliers du monastère [22]. Au nord de la partie orientale de l'atelier de céramique deux fossés profonds contenaient des pièces défectueuses mises au rebut. L'abondance des pièces poreuses, brûlées ou fragilisées par surchauffe, prouve que le problème majeur des artisans céramistes consistait dans la cuisson.

Enfin les monnaies et les sceaux des empereurs Léon VI (886-912), Constantin VII (913-959) et Romain Ier (920-944) retrouvées lors des fouilles permettent de dater l'ensemble des vestiges archéologiques de la fin du IXe et de la première moitié du Xe siècle [23], période, d'ailleurs, où Preslav, devenue la capitale d'un état centralisé, connut un véritable essor artistique [24].

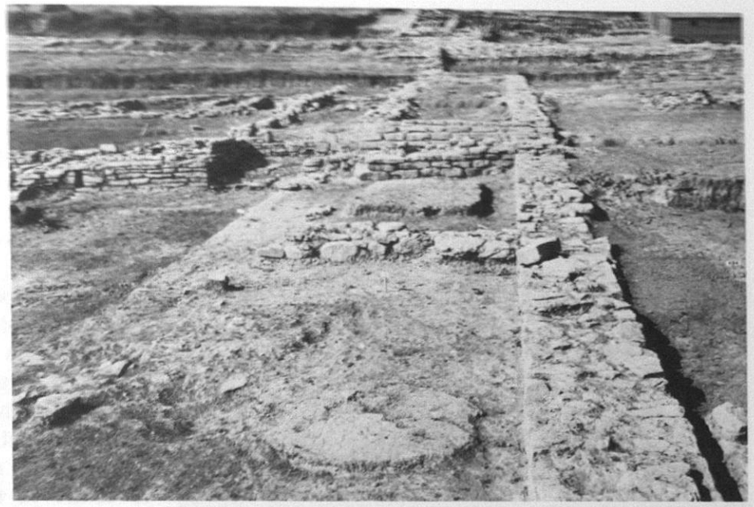
L'analyse de l'ensemble des informations fournies par les fouilles de Preslav est loin d'être achevée. Cependant les quelques pièces présentées ici permettent déjà de caractériser et d'individualiser la production de céramique de Preslav à cette époque.

CÉRAMIQUE DE TABLE

Jusqu'à une date récente, ce type de céramique peinte de Preslav restait peu étudié [25]. D. Talbot Rice insistait même sur le fait qu'on n'avait pratiquement pas découvert de vaisselle de table à Preslav [26]. Iv. Akrabova-Žandova cependant fut la première à prêter attention au fait que la céramique peinte de table ne représente pas un phénomène isolé dans l'ancienne capitale bulgare et qu'on la rencontre dans les fouilles effectuées aussi bien dans les limites de la ville que dans ses alentours [27]. Ses conclusions sur l'apparition de ce type de céramique à la fin du IXe siècle et au début du Xe siècle et sur les liens de cette céramique, du point de vue de la technique, du style et du décor, avec celle destinée au revêtement muraux, sont particulièrement remarquables [28]. Les nombreuses pièces découvertes à « Seliste » [29] et dans le monastère royal, confirment les conclusions de Žandova. Le postulat de la place très limitée de la céramique peinte de table, dans la production des céramistes de Preslav doit désormais être rejeté.

On a découvert autour des fours de l'atelier du monastère royal et dans deux fossés où on jetait des matériaux de rebut, environ 400 fragments de céramique peinte de table, qui correspondent à peu près à une centaine de récipients, de forme et de dimensions diverses. 216 fragments appartiennent à des écuelles munies d'un pied en forme d'anneau. Leur dimension moyenne est de 4 à 6 cm de hauteur et de 19,5 à 22 cm de diamètre. Après eux, viennent des fragments de bols profonds, avec support, au nombre de 157, dont les dimensions varient de 8 à 10,5 cm de hauteur et de 26 à 31 cm de diamètre. Quelques rares fragments, au nombre de 30, appartiennent à deux autres types de vaisselle : tasses à fond plat, en forme de cône tronqué, et brocs divers de grande taille (ce qui nous empêche d'avoir une idée plus précise de leur forme et de leurs dimensions). A l'exception de quatre récipients manifestement sortis d'un moule, tous les autres ont été fabriqués au tour de potier.

Un petit nombre de récipients ont un ornement peint sur leur paroi intérieure et extérieure. Mais la plupart, s'ils sont ornés à l'intérieur, ne présentent, à l'extérieur, qu'un revêtement de



2. Preslav, atelier de céramique peinte du Monastère royal - vue de l'est.

vernis jaune. Sur les fragments de quelques-uns des récipients de grande taille (tasses et brocs) un ornement peint se trouve aussi sur la paroi externe. Deux fragments de récipients moulés montrent une combinaison entre un ornement en relief et un ornement peint. Il est bien difficile d'en tirer un argument définitif, puisqu'ils ont été retrouvés dans un des fossés destinés aux matériaux de rebut et que le vernis, avec le contour du dessin qui se trouvait à leur surface, a été fragmenté par chauffage irrégulier.

Le plus grand nombre de récipients provient des fossés de rebut et il est pour cette raison difficile d'avoir une idée précise de leur gamme de couleurs. Pour tous les récipients toutefois, semble prédominer le fond naturel rose pâle ou crème pâle, obtenu à la première cuisson. Le trait des dessins est brun, à deux nuances (chocolat et noir). Les couleurs sont d'origine minérale ; la palette des céramistes du monastère royal, pour les récipients de table, consiste en six couleurs : brun clair, ocre-jaune, rouge, violet foncé, bleu et vert. Avant la seconde et dernière cuisson les récipients colorés étaient recouverts d'un vernis transparent. Il faut noter cependant que sur un très petit nombre de fragments, des traces de lustre demeurent. Il faut peut-être en chercher l'origine dans la mauvaise qualité du vernis transparent.

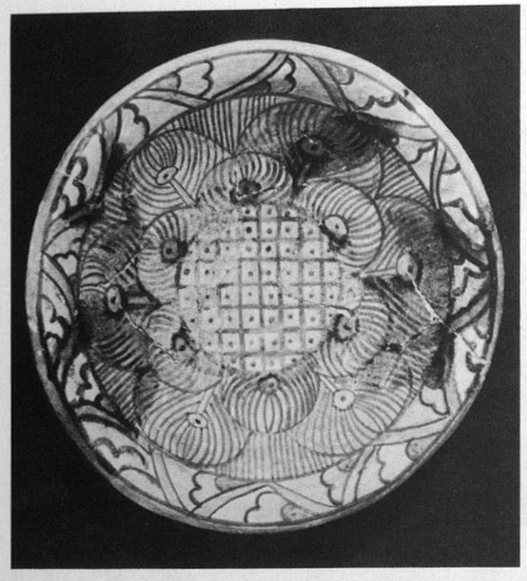
Sur quelques-uns des récipients de table les mieux conservés, ainsi que sur certains fragments, les motifs ornementaux (géométriques et végétaux), les figures se répondent. Sur le fond de principes stylistiques communs, auxquels est subordonné le décor ornemental, les céramistes

3. Preslav, tasse à décor végétal.

du monastère, dans leur aspiration à davantage de stylisation, ont su transformer certains des motifs végétaux en pure géométrie.

Les nombreux matériaux divers des fouilles montrent aussi que le répertoire décoratif de l'atelier du monastère consiste en une grande variété de motifs ornementaux, tels que damiers, arcs, rinceaux, carrés imbriqués, palmettes, rosettes, plumes de paon, bordures en natte ou en zig-zag, en festons, en perles ou en chevrons, en cercles avec un centre pointé, libres ou rattachés, en ondes, en lignes parallèles, en denticules, etc. Se rencontrent aussi parfois des représentations d'oiseaux et d'animaux indépendants ou au contraire en combinaison avec certains des motifs décoratifs de la céramique de table.

Certains récipients qui se sont conservés jus-



4. Preslav, écuelle à décor végétal.

qu'à nos jours en meilleur état, témoignent du succès obtenu par les céramistes du monastère. Une tasse à fond plat, en forme de cône tronqué, restaurée (fig. 3), est particulièrement remarquable. Elle a 7 cm de hauteur et le diamètre de son embouchure est de 10,5 cm. Elle n'a plus d'anse. Cependant cette tasse devait avoir une anse puisque deux tasses semblables, encore en fragments, possèdent une anse en forme d'anneau avec une petite plaque imitant une feuille au-dessus. Le décor des parois de la tasse est particulièrement réussi ; on y trouve un ornement géométrique combiné avec un ornement végétal. Le motif géométrique de la lèvre se retrouve dans le décor de plaques de revêtement mural, de fragments de corniches ou de récipients, en plusieurs variantes[30]. Kr. Mijatev pense que ce motif d'arcs trouve son origine dans les cannelures de l'architecture hellénistique, largement répandues pendant le premier millénaire, dans toute une série d'églises[31], et notamment à Preslav[32]. L'ornement végétal consiste, lui, en grosses demi-palmettes et en feuilles en forme de cœur, qui partent de festons entourant la tasse.

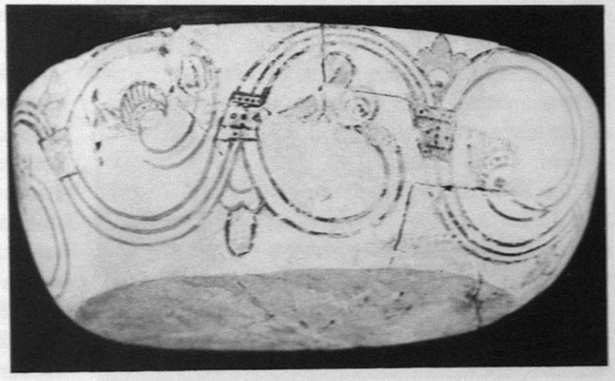
Par sa forme, celle de son anse aujourd'hui cassée, (mais telle qu'on peut la restituer) et son décor, la tasse est parente d'une tasse d'argent de Preslav, avec une inscription gravée sur son fond[33]. Cela se justifie d'abord par la date commune des deux trouvailles (fin du IXe siècle-premier quart du Xe siècle), mais aussi à cause des influences réciproques entre les diverses techniques artistiques. Comme nous allons le voir, c'est sans doute la céramique qui a le plus fortement influencé la torreutique.

Le goût exquis de certains artistes du monastère a imposé son empreinte sur le décor d'une écuelle plate, à fond annulaire, de petites dimensions (hauteur 4,5 cm et diamètre 19,5 cm, fig. 4). Par une composition toute simple et avec une gamme retenue de couleurs (noir, brun clair, rose et vert) le peintre a su combiner différents motifs (cercle, damier, plumes de paon et triangles attachés l'un à l'autre par leurs angles inférieurs, faisant partie de la frise de bordure) et a su créer un ornement s'imposant au premier regard. La fleur, dont les pétales concentriques en « plumes de paon » se rangent en deux cercles autour du centre en damier, contribue à cette impression. La force expressive de cette coupe de forme ordinaire, découle surtout de ce motif de « plumes de paon », grossièrement esquissé, qui couvre entièrement le fond et met en relief le dessin des autres ornements.

Le motif de la plume de paon, ou de la « queue de paon », comme quelques-uns le désignent, se retrouve dans l'atelier de céramique peinte du monastère de l'Église ronde[34]. Nous le rencontrons aussi bien sur de petites plaques carrées de décor mural que sur des plaques d'icônes avec des images d'archanges[35]. Certains chercheurs le considèrent comme un motif typique de Constantinople[36].

Un autre récipient (fig. 5) montre avec vigueur l'effet très décoratif du motif de « plumes de paon ». La forme de ce récipient, obtenue au tour de potier, a été achevée manuellement. Ses dimensions sont les suivantes : hauteur 6,2 cm ; diamètre 18,6 cm ; longueur de l'anse 6,6 cm. L'anse modelée en forme de tête de canard, avec son cou et son large bec, donne au récipient la forme d'un canard qui contribue à l'originalité décorative de la pièce. L'ornement peint, à l'intérieur, à l'extérieur et sur l'anse est coloré (brun clair, brun foncé, jaune et rouge). A l'extérieur se déploient les méandres d'un cours de rinceaux à demi-palmettes (fig. 6). Chaque rinceau est lié au suivant par un ruban jaune orné en son milieu d'une croix formée par de petits points, d'où jaillit une fleur à trois pétales colorée en brun-clair. On retrouve ce motif sur des plaques de revêtement architectural de l'Église ronde[37].

L'intérieur à fond plat, ellipsoïdal, est occupé par la représentation d'un paon, près d'un arbrisseau fleuri, entourée d'un cercle brun clair qui suit la forme de l'ellipse, et des imbrications

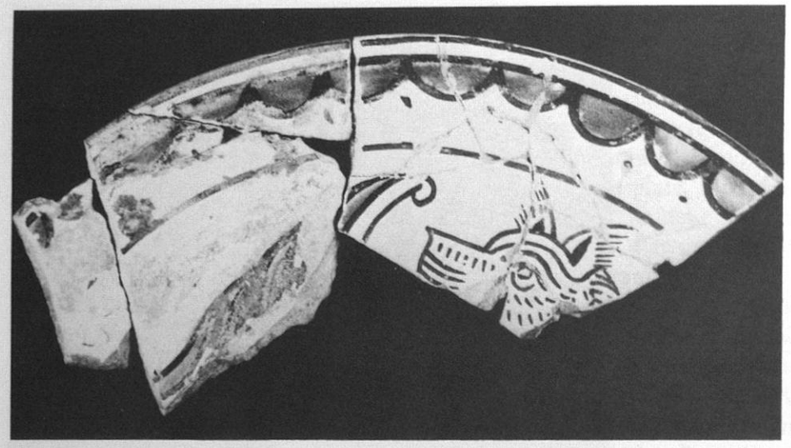


5 et 6. Preslav, récipient en forme d'un canard à décor végétal orné d'un paon.

de « plumes de paon », dessinées librement, au ton du contour. On retrouve ce motif sur un bol rond en céramique, d'origine byzantine, au Louvre, orné sur sa partie frontale d'une représentation de paon[38]. Le paon est une des représentations les plus souvent rencontrées dans la symbolique chrétienne[39]. Partant de ce motif, ainsi que des croix formées par les petits points des rinceaux de la paroi extérieure du récipient (fig. 6), on peut prétendre, avec une très grande certitude, que ce récipient, unique jusqu'à maintenant par sa forme, a pu être destiné aux besoins du culte chrétien d'une église de la capitale bulgare. Des paons pareils à celui-ci sont aussi connus sur des récipients de table de Patleina et d'autres lieux à Preslav[40] ou encore par une plaque d'or du Trésor de Preslav[41].

Le répertoire décoratif de l'atelier du monastère consistait, outre les oiseaux, en d'autres représentations d'animaux. Sur des fragments retrouvés dans l'atelier ou jetés au rebut, on reconnaît certaines images zoomorphes. Il est bien regrettable qu'on ne puisse guère juger pour la plupart d'entre eux que le dessin.

A cet égard un intérêt considérable s'attache à deux petits fragments d'un bol peint (fig. 7), sur lesquels est restée la tête et une partie de l'aile de l'être polymorphe bien connu de l'Iran, le *simourv* (chien-oiseau)[42]. La position de la tête, près du bout d'une des ailes se trouvant à proximité immédiate de la bordure festonnée du récipient, démontre que la représentation occupait tout l'intérieur du récipient, et non pas seulement le fond, comme c'est le cas parfois avec certains récipients peints byzantins, aux représentations zoomorphes, provenant de Chersonèse[43]. Il n'est pas sans intérêt de rapprocher ces chiens-oiseaux de ceux, d'émail coloré, qui figurent sur les plaques d'un diadème d'or du trésor de Preslav[44].



7. Preslav, fragments d'une écuelle à décor d'un chien-oiseau (Simourv).

8. Preslav, bol avec un griffon.

Sur un bol profond (hauteur 8 cm et diamètre 26 cm) est demeuré bien lisible le contour brun du dessin d'une autre créature polymorphe, un griffon à tête d'aigle (fig. 8). A l'exception de la bordure étroite ornée d'un motif de « chevron » souligné par un bandeau coloré, il n'y avait rien qui pût borner le travail de création de l'artisan du monastère, devenu virtuose du dessin. Bien inscrit dans le cadre circulaire, l'animal affecte une pose solennelle et tranquille : il est tourné de profil avançant vers la gauche. Les pattes de devant et de derrière, légèrement écartées, la poitrine saillante, les ailes déployées aux extrémités qui s'enroulent sur elles-mêmes et qui touchent presque la bordure, la queue ramenée en avant et terminée par une palmette, tout se détache sur le fond rose clair naturel de l'argile sans paraître le moins contraint par le cadre. La tête, dressée fièrement avec son bec recourbé vers le bas, et les pattes griffues, mises fermement sur le sol, ne font allusion qu'en partie à sa nature polymorphe. Tout comme les griffons sur les deux plats peints trouvés récemment dans les fouilles du monastère de l'Église ronde[45], avec lesquels notre griffon a de nombreux traits communs, tout comme les griffons à tête d'aigle du diadème d'or émaillé du trésor de Preslav[46], son col est entouré d'un collier orné de perles. Le griffon du bol de céramique de l'atelier du monastère royal présente aussi le même ornement peint, souligné de brun, sur les ailes, les pattes et le corps, colorés en rouge[47].

Les fragments d'un broc peint (fig. 9 et fig. 10) complètent notre idée sur l'ornement zoomorphe élaboré dans l'atelier. Les images des parois extérieures montrent des médaillons ronds, liés l'un à l'autre et prouvent que le répertoire des artisans du monastère avait englobé, outre les diverses représentations d'animaux, des compositions plus complexes. La représentation d'un chien tenant un lapin dans sa gueule, de l'un des médaillons, entraîne à penser que le broc était orné d'un sujet de chasse. L'animal, à l'intérieur de l'autre médaillon, est encore un chien montrant un autre épisode d'une scène de chasse. Ce chien porte aussi un collier de perles à son cou, tout comme le chien qui tient entre ses dents un lapin et qui se trouve sur un chapiteau de Preslav[48]. Par sa pose et le bout de sa queue en forme d'une demi-palmette, le chien du second médaillon est très proche de l'animal figuré sur une applique ajourée en or, découverte récemment à Preslav et publiée par Iv. Žandova comme la représentation d'un lion[49]. Les cercles entrelacés, par ailleurs, rappellent beaucoup les médaillons des parois du broc n° 2 du trésor d'or

9 et 10. Preslav, broc fragmenté avec scènes de chasse.

de Nayszentmiklos[50]. Divers animaux ou oiseaux incrits dans des médaillons sont connus sur des récipients de table, trouvés dans d'autres lieux de Preslav[51]. Nous les voyons aussi dans des champs rectangulaires d'une plaque de céramique du Louvre, destinée à une décoration murale[52].

Pour conclure sur les ornements zoomorphes du répertoire des céramistes, il faudrait souligner que ces motifs peuvent s'expliquer uniquement par l'influence de l'orfèvrerie, des arts du textile, de la miniature et d'autres techniques artistiques. Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains de ces animaux sont liés a d'autres représentations byzantines qui sont elles-mêmes des parallèles dans l'art des Abbassides[53]. Leur apparition résulte de l'intérêt accru que les empereurs de la dynastie macédonienne ont témoigné pour l'art et le luxe des musulmans[54].

La ligne raffinée du dessin, la richesse des motifs décoratifs et des représentations, l'originalité des compositions et la gamme des couleurs de ces superbes récipients peints de l'atelier du monastère royal confirment l'opinion émise naguère par A. Grabar[55] en ce qui concerne l'utilisation des mêmes motifs d'origine islamique à la fois sur les monuments des arts précieux et de l'architecture.

CÉRAMIQUE DE DÉCORATION MURALE

On savait déjà que la céramique peinte de Preslav destinée à la décoration architecturale représentait l'ensemble le plus considérable par son volume et sa variété. Les matériaux recueillis lors des fouilles archéologiques du monastère royal de Preslav et les observations qui en découlent, démontrent que son atelier de céramique peinte ne fait pas exception à cet égard. Cette supériorité quantitative ne peut être expliquée que par l'importance du programme de construction, dressé et exécuté sous la direction d'un souverain aussi remarquable que le roi Siméon qui, en accord avec ses nombreuses ambitions, voulait faire de Preslav une capitale digne de la Bulgarie de cette époque[56]. A l'accomplissement de son programme était hautement subordonnée l'activité des ateliers, organisés en un complexe spécialisé de production, du monastère[57]. D'après les observations possibles sur les fouilles archéologiques et les données statistiques sur les matériaux provenant de ces fouilles, les efforts des maîtres céramistes du monastère pour exécuter ce programme furent particulièrement intensifs[58].

En regroupant les matériaux de décoration architecturale, retrouvés dans l'atelier et les fossés de rebut mais aussi dans les deux églises, la *kripta*, le local du prieur, la salle à manger, le logement des moines, la salle de bain du monastère et les cours intérieures, on s'aperçoit que les céramistes ont produit des plaques de forme et de dimension diverses, carrées, rectangulaires, trapézoïdales ou triangulaires, des colonnettes avec bases et chapiteaux, des arcs semi-circulaires et quelques plaques en forme de rectangles allongés incurvées à la partie supérieure pour servir de pièces d'encadrement. On note cependant l'absence de plaques de dallage, ainsi que des petites pièces d'incrustation. L'absence des premières s'explique par l'usage général dans les premières années du Xe siècle, à Preslav, des mosaïques de dallage, en pierres coupées, du type « opus sectile » ; l'absence des secondes, par le fait qu'à leur place, on s'est servi de petits éléments d'os, produits par ailleurs dans le complexe de production du monastère, où un

11. Preslav, plaque avec palmettes et croix.

atelier indépendant s'occupait de tailler ces petites pièces d'os[59].

On a découvert plus de 2 000 plaques entières ou en fragments dont la plus grande partie a été moulée dans la même argile que celle employée pour les récipients de table. Quelques plaques conservent encore au revers des empreintes des fils de l'étoffe sur laquelle elles ont été mises à sécher. Mais on rencontre également des plaques qui ont été faites et coupées à la main. A la différence de la céramique décorative des ateliers de Patleina[60], on n'a retrouvé aucune marque d'atelier ni signe en forme de lettre sur ces plaques.

Le dessin des motifs d'ornement et des images est peint après une cuisson à biscuit, avec les mêmes tons, six au total, dont on s'est servi pour les récipients peints de table. La liaison de la structure céramique du biscuit avec les colorants minéraux et le vernis transparent n'a pas été réussie également pour toutes les plaques. Le plus souvent cette liaison se présente avec les tons de bleu et vert dûs aux sels de cuivre.

Les céramistes du monastère éprouvaient naturellement les mêmes difficultés pour l'élaboration des plaques de décoration murale que celles qu'ils avaient pour la céramique de table. Dans cinq des fossés nettoyés on n'a retrouvé que de la céramique décorative, jetée là à cause des défauts dûs à la mauvaise cuisson du vernis. Un petit nombre des plaques mises au rebut présente des défauts de dessin ; aussi, jetées avant cuisson, le décor peint s'en efface-t-il facilement lors de leur extraction.

La céramique décorative s'orne ordinairement de motifs végétaux et géométriques dans une composition sans commencement ni fin, d'un style iranien : fleurs, cours de rinceaux, palmettes, arcs, croix, rosettes, plumes de paon, oiseaux et toute sorte de motifs de bordure tels que ceux que nous avons déjà vus, peints sur les écuelles de table ou les tasses sorties de l'atelier du monastère. Sur la céramique décorative des ateliers du monastère royal, on reconnaît presque tous les motifs ornementaux du répertoire des ateliers déjà connus de Preslav[61], à l'exception des « feuilles d'eau » de Patleina[62] ; on retrouve ainsi les rinceaux avec des grappes de raisin et des feuilles de lierre des plaques rectangulaires de l'Église ronde[63], les rosettes à huit pétales, inscrites dans un cercle perlé des céramiques du monastère de Tuslalâka[64], et quelques autres encore. Cependant, quelques nouveaux motifs méritent notre attention. Deux de ces motifs se trouvent sur deux séries de plaques décoratives de petites dimensions (14 × 5,5 cm, fig. 11 - et

12. Preslav, plaque avec motifs végétaux.

9 × 5,5 cm, fig. 12). On a retrouvé d'autres plaques avec ces motifs en-dehors de la zone de l'atelier, dans un talus qui remplissait le corridor, garni de chambres sépulcrales, de la crypte du monastère[65].

Les plaques les plus grandes de la série ont leur extrémité supérieure légèrement arrondie ; leur place se trouvait vraisemblablement sur les murs de la voûte des chambres. Le motif dont elles s'ornent est d'ailleurs en conformité avec le caractère sépulcral de l'édifice : des palmettes et des croix, dessinées en noir, brun et rose, sont rangées les unes sur les autres, en une frise horizontale.

Aussi peut-on rapporter à la céramique décorative de ce monastère, une vingtaine de plaques carrées environ, entières ou en fragments, de 5,5 cm de côté (fig. 13). On remarque le contour élégant du dessin et la gamme retenue des couleurs (tons jaunes et bleu-verts) ; les oiseaux représentés sur ces plaques sont inscrits dans un cadre rond, chargé de vernis brun-clair. A chaque angle est placée une figure en forme de cœur. Quand les plaques sont assemblées en panneau mural, ces figures forment alors des rosettes à quatre feuilles. Les oiseaux sont principalement des canards et quelques-uns tiennent une petite branche dans leur bec. Les oiseaux du

13. Preslav, plaques avec des oiseaux.

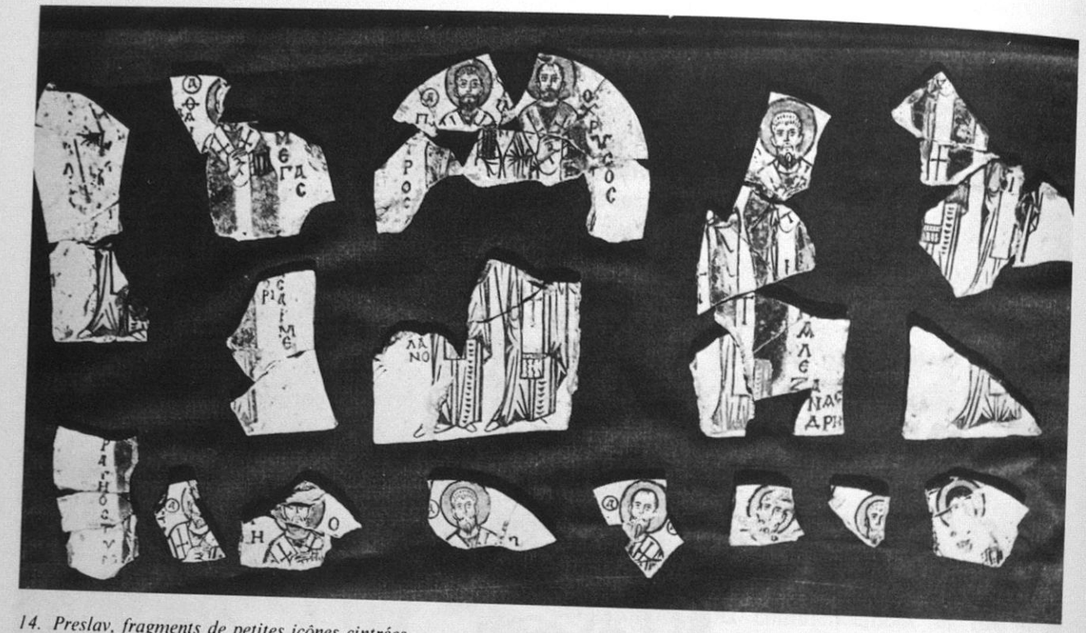
Il est également possible de déterminer la place des plaques de la deuxième série. Par leur forme rectangulaire, celles-ci devaient être disposées en une frise de bordure des niches situées au-dessus de chaque chambre sépulcrale. Leur décor affirme la même tonalité, mais mérite plus d'attention. Le champ rectangulaire est entièrement rempli par deux figures en forme de cœur, disposées côte à côte, formées par deux tiges recourbées en S, et dont les courbures extérieures se terminent par une feuille de lilas et les courbures intérieures par des demi-palmettes. Les tiges, en haut et en bas, sont liées par un ruban souligné d'une « goutte ».

Il est bien difficile de préciser le genre d'ornement que ces petites plaques ont pu encadrer. Cependant nous ne serions pas loin de la vérité si nous admettions, eu égard au caractère sépulcral de l'édifice, que l'ornement central présentait des motifs et des sujets dans l'esprit du système décoratif des anciens chrétiens : représentations d'oiseaux, de croix fleuries, de rosettes, de rinceaux avec des grappes de raisin, etc., dont abonde le répertoire des peintres des ateliers du monastère, tel que nous l'a livré la zone sud de l'ensemble monacal.

monastère royal se différencient d'une manière insignifiante des autres représentations d'oiseaux sur des plaques et des récipients de table, provenant d'autres lieux de Preslav[66]. Par leur cadre rond, ils ressemblent en partie aux canards présentés sur la partie saillante d'un broc peint de la nécropole du village de Skalistoe (Crimée du Sud-Ouest)[67]. A cause des longues pattes et des becs recourbés vers le haut, Kr. Mijatew considère certains des oiseaux de Preslav comme des ibis[68]. Cependant, par leur cadre rond, par une petite branche dans leur bec et le collier de perles sur leur cou, les oiseaux de l'atelier ont une étroite parenté avec les représentations d'oiseaux sur les tissus sassanides et byzantins du VIe siècle[69], d'où ils ont pu passer dans le répertoire des autres arts décoratifs et monumentaux[70].

ICÔNES DE CÉRAMIQUE

Les fouilles de l'atelier du monastère royal ont aussi livré de multiples matériaux relatifs à la peinture d'icônes de Preslav. D'après les premières observations, la peinture des icônes était confiée à des maîtres qui, outre leur expérience



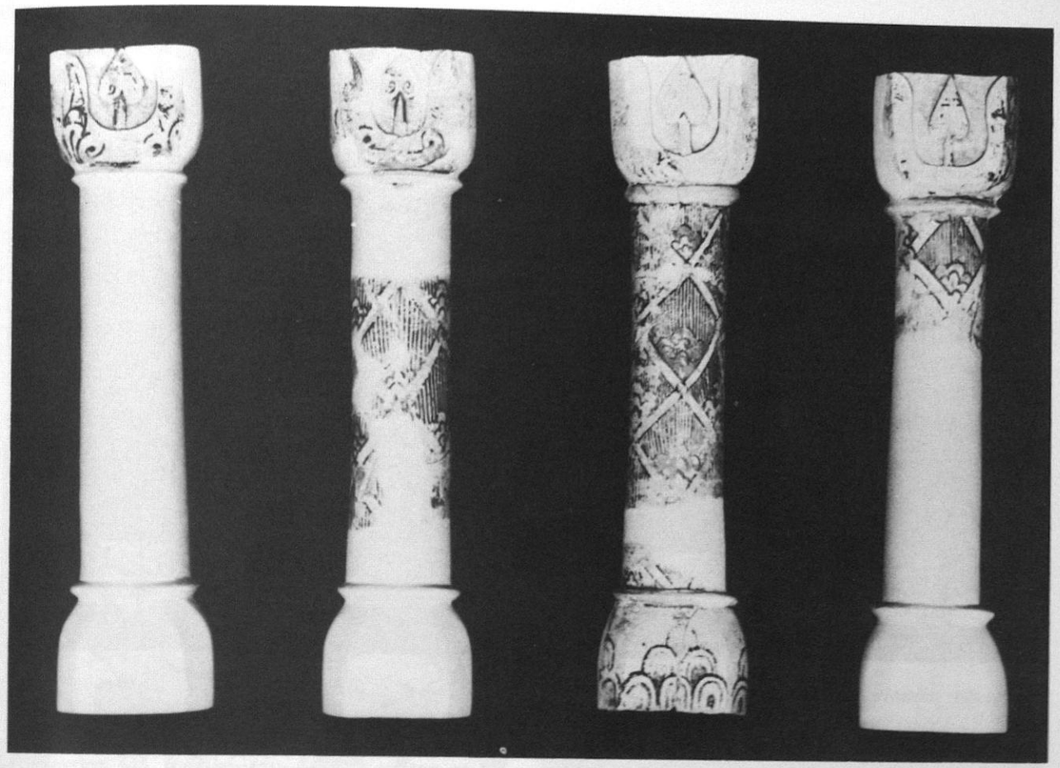
14. Preslav, fragments de petites icônes cintrées.

technologique, la maîtrise du dessin, le goût de la gamme colorée des images, possédaient encore une plus large connaissance de la religion chrétienne et de son iconographie. Les peintres devaient en effet suivre les règles canoniques de l'iconographie qui leur dictaient tant la composition que le type des figures et des visages et la base de leurs couleurs. Les matériaux retrouvés montrent que les céramistes du monastère royal connaissaient bien ces règles et les principes de la religion chrétienne, ainsi que les anciens modèles de l'art chrétien, créés en Palestine, en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure et à Constantinople.

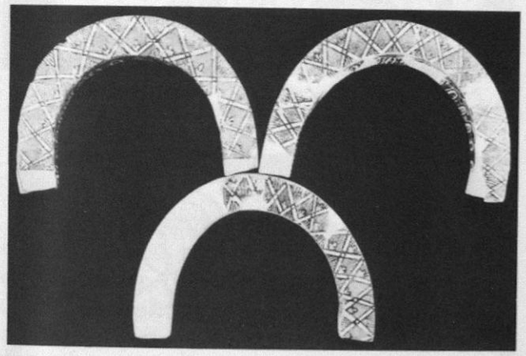
Certains des matériaux nouvellement trouvés sont d'une importance particulière, parce qu'ils élargissent le champ d'étude traditionnel de ce type d'icônes, fondé sur une petite quantité de pièces, par ailleurs souvent en mauvais état. En effet, indépendamment des icônes à médaillons, avec des représentations d'archanges ou de saints en buste, et des icônes rectangulaires des saints et martyrs en pied en provenance de Patleina [71], on a découvert à Preslav d'autres types d'icônes inconnues jusqu'à présent. Les fragments d'une cinquantaine de petites icônes peintes sur des plaques arrondies à leur partie supérieure qui ont été trouvés dans l'atelier et dans un des fossés de rebut (fig. 14) présentent à cet égard un intérêt particulier. Leur lien fonctionnel avec des colonnettes (fig. 15), des arcatures décoratives (fig. 16) et d'autres éléments de céramique peinte (fig. 17 et 18), trouvés eux aussi dans l'atelier nous a permis de considérer que toutes ces petites icônes cintrées faisaient partie de diverses clôtures de chœur en céramique destinées aux églises de Preslav de la fin du IXe siècle ou du premier quart du Xe siècle.

Toutes les colonnettes retrouvées ont été moulées d'une seule pièce avec leurs bases et leurs chapiteaux et ont une hauteur de 36 cm environ. Les chapiteaux s'ornent d'un motif en relief, peint de quatre tons (noir, brun, jaune et rose). Bases et colonnettes proprement dites portent un décor peint des mêmes couleurs ; sur les bases, de petits arcs sont disposés en écailles de poissons tandis que les colonnettes étaient entièrement couvertes d'un décor de damier en losanges dont l'écoinçon inférieur est garni d'une fleur à trois pétales se détachant sur un fond hachuré. Enfin des demi-palmettes, des feuilles et des chevrons peints, réhaussent le décor en relief des chapiteaux.

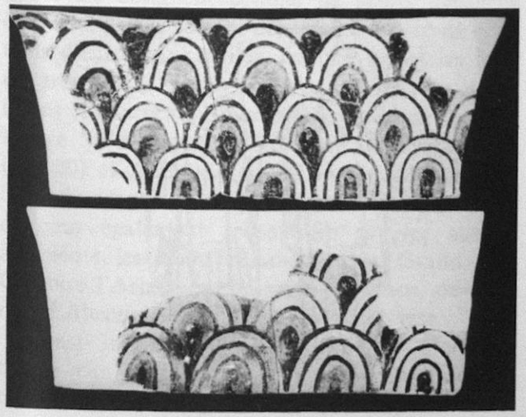
Les arcs qui ont été retrouvés (22 × 14 × 2,5 cm) portent le même décor de losanges que les colonnettes. Des plaques en forme de trapèze (16 × 6 cm - fig. 17), manifestement prévues par leur forme pour réunir entre elles les bases des colonnettes, présentent le même motif d'arcs disposés en écailles de poissons. Enfin des plaques triangulaires (16 × 8 cm - fig. 18) forment des écoinçons manifestement prévus pour se placer entre les arcs, à la partie supérieure ; de grosses feuilles de mindal les ornent, leur contour peint en brun foncé et dessiné avec deux et parfois trois lignes parallèles. A cet ensemble de pièces appartenait encore un élément de



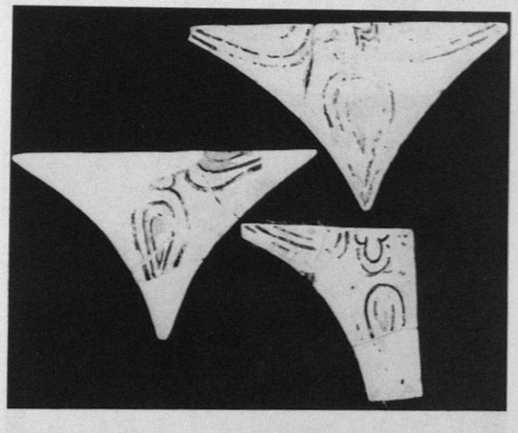
15. Preslav, colonnettes peintes.



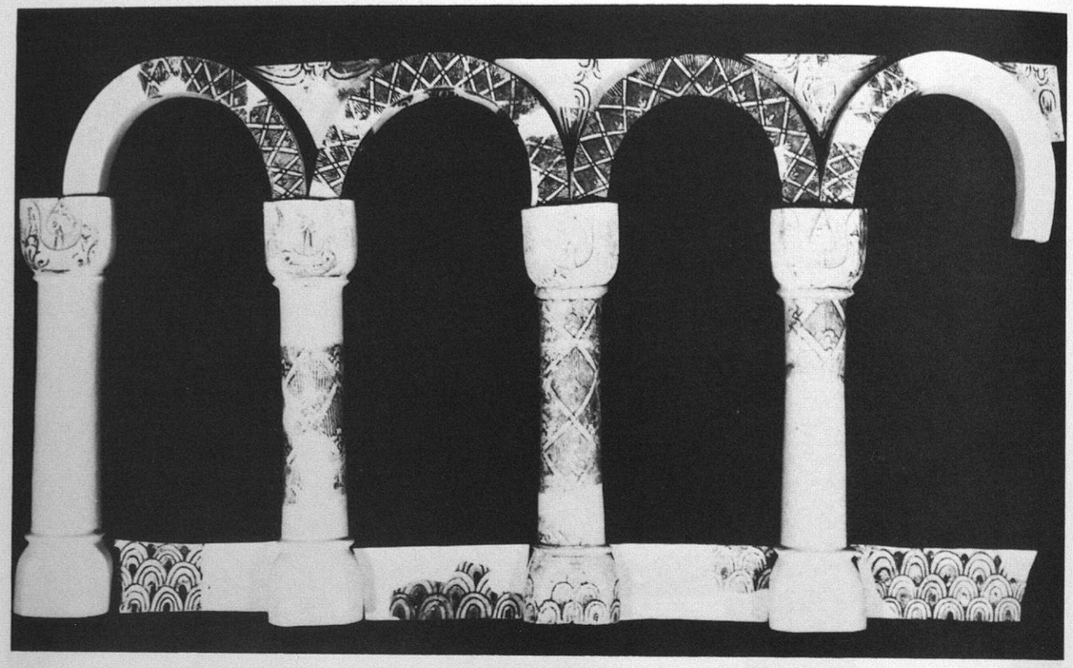
16. Preslav, arcs peints.



17. Preslav, plaques à motif ornemental d'arcs en écailles de poissons.



18. Preslav, plaques à décor de feuilles.

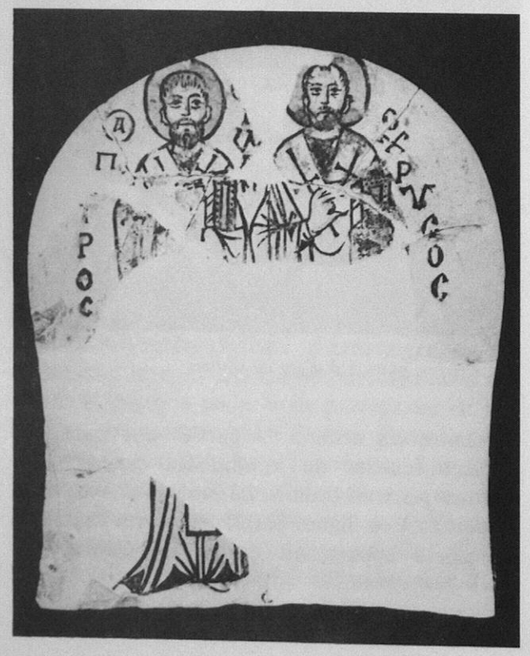


19. Preslav, tentative de reconstitution d'un décor architecturé.

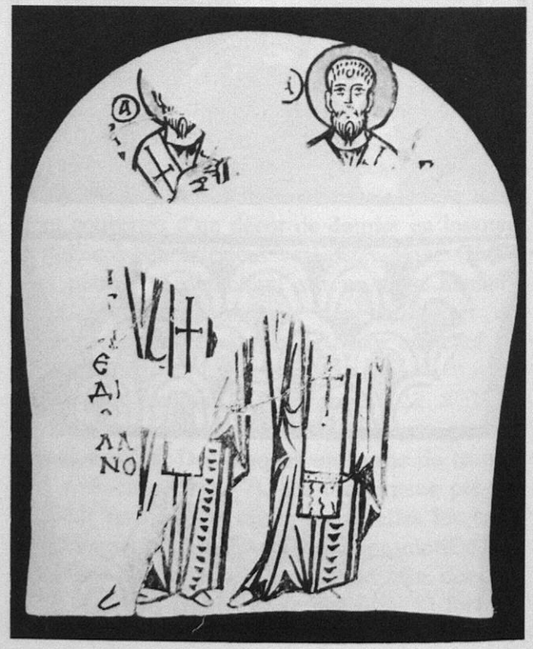
forme triangulaire à angle droit qui par sa forme devait servir à marquer l'extrémité d'une clôture de chœur, telle que nous en proposons une reconstitution (fig. 25).

Les petites icônes cintrées ont été retrouvées en un nombre considérable de fragments et leur étude n'est pas encore achevée ; cependant, leur dimension restituable et la forme de deux de ces

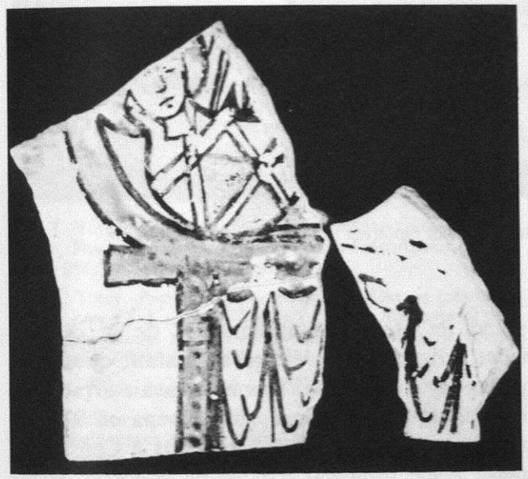
20. Preslav, icône cintrée restaurée : les saints Pierre d'Alexandrie et Jean Chrysostome.



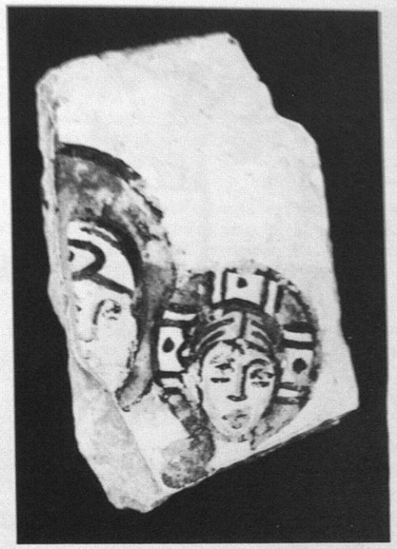
21. Preslav, icône cintrée restaurée : Ambroise de Milan et un autre saint évêque.



icônes restaurées (fig. 20 et 21) nous ont poussés à chercher leur place éventuelle sous les arcatures au-dessus des colonnettes (fig. 19). Il s'avère en effet que la place vacante entre les arcs et les chapiteaux correspond parfaitement à la forme et aux dimensions des petites icônes cintrées. Et dans l'espace rectangulaire restant on peut enfin faire exactement entrer, à cause de ses dimensions (21,80 × 13,50 cm), la seule grande icône rectangulaire retrouvée avec les petites icônes, représentant Jésus-Christ assis sur un trône en forme de lyre (fig. 24) [72].



22. Preslav, fragments d'une petite icône cintrée de la Dormition.



23. Preslav, fragment d'une petit icône cintrée de la Vierge hodighitria.

24. Preslav, icône de Jésus-Christ trônant.

Tous les saints qui sont représentés sur les petites icônes sont groupés deux par deux ; debout et de face (fig. 14, 20 et 21). L'*omophorion* épiscopal, l'évangile qu'ils tiennent de la main gauche et le geste de bénédiction de leur main droite les désignent comme de saints évêques. Des inscriptions se sont conservées à côté de certains d'entre eux, écrites, comme toutes les icônes trouvées à Preslav, en grec [73]. Outre les deux icônes restaurées qui portent les noms des saints Pierre [d'Alexandrie ?], Jean Chrysostome (fig. 20) et Ambroise de Milan (ce dernier aux côtés d'un autre saint non identifiable - fig. 21), on peut également reconnaître sur les autres fragments les noms d'Athanase le Grand, de Grégoire l'Arménien, de saint Pancrace, de Cyrille d'Alexandrie et de Grégoire de Nysse.

Il est intéressant de remarquer qu'on ne trouve pas la trace d'un quelconque encadrement, ni sur les fragments des petites icônes cin-

25. Preslav, essai de reconstitution d'une cloison d'autel avec certaines icônes replacées d'une manière hypothétique.

trées, ni sur la grande icône du Christ trônant, ce qui prouve bien qu'elles avaient été prévues pour s'inscrire dans le cadre préfabriqué des arcatures et des colonnettes. Nous ne voudrions pas essayer de répondre avec trop de hâte à toutes les questions que pose cet ensemble cohérent d'icônes destinées à être regroupées dans un cadre architecturé, et conclure à l'existence à Preslav, dès la fin du IXe siècle ou au début du Xe siècle, de véritables cloisons de chœur revêtues de céramiques, d'autant que ce problème est lié à celui, tant débattu, du développement de l'iconostase en général[74].

Outre les saints présentés deux par deux, on rencontre aussi quelques scènes figurées sur les petites icônes cintrées. Les fragments d'une icône de la Dormition de la Vierge (fig. 22) suscite à cet égard un intérêt bien mérité. Ses petites dimensions en font vraisemblablement une petite icône du type cintré.

Eu égard au répertoire des icônes peintes des céramistes du monastère, il est important de considérer aussi le fragment d'une icône de la Vierge *hodighitria* également de petites dimensions (fig. 23). Il est fort probable qu'elle reprend les traits iconographiques de la célèbre icône bulgare de la Vierge à l'Enfant que l'empereur byzantin Jean Tzimiskès avait arraché à la capitale des Bulgares, qu'il occupa en 971, et rapportée comme trophée victorieux à Constantinople[75]. Ce fragment d'icône de la vierge *hodighitria* montre que les peintres de l'atelier du monastère royal de Preslav, respectueux des modèles traditionnels ont su aussi intégrer à leur répertoire des sujets inspirés par les grandes églises constantinopolitaines et par les illustrations des manuscrits byzantins.

A partir de l'ensemble cohérent que forment les petites icônes cintrées, les colonnettes, les arcs et les autres plaques, nous pouvons conclure à l'importance des icônes de céramique dans la clôture de chœur des églises richement bâties à Preslav à la fin du IXe siècle et dans le premier quart du Xe siècle. Nous pouvons aussi entrevoir la valeur fonctionnelle des quelques icônes byzantines de céramique isolées, du Louvre[76], de la Walters Art Gallery de Baltimore[77] et du Musée historique d'état de Moscou[78].

Totju TOTEV

NOTES

1. T. Totev, « Trideset godini arheologičeski razkopki v Preslav », *Arheologija*, 3, 1974, p. 48-58 ; St. Vaklinov, *Zapazvanija na starobâlgarskata kultura IX-XI v.*, Sofia, 1977, p. 180 sq.

2. *Istorija na bâlgarskoto izobrazitelno izkustvo*, 1, Sofia, 1976, p. 73 sq. ; T. Totev, « Veliki Preslav » (D. Ovčarov, T. Totev, A. Popov, *Stari bâlgarski stolici*, Sofia, 1980) p. 73 sq.

3. T. Totev, *Preslavskoto zlatno sâkrovište*, Sofia, 1983.

4. Fouilles et matériaux non-publiés de T. Totev ; Pour des renseignements préalables, voir : T. Totev, *Preslavskite manastiri, središta na izkustvo i kultura prez IX-V v.*, Vekove, 1980, 5, s. 52-53.

5. T. Totev, *Manastirât v « Tuzlalâka » – centâr na risuvana keramika v Preslav prez IX-X v.*, Sofia, 1982.

6. V. Ivanova, « Nadpisât na Mostič i preslavskijat epigrafski material », *Nadpisât na cârgubilja Mostič*, Sofia, 1985 ; A. Medynceva, K. Konstantinov, *Nadpisi iz Kruglej cerkvi v Preslave*, Sofia, 1984 ; T. Totev, « Epigrafski svidetelstva za starobâlgarskija ezik », *Sbornik materiali ot Meždunarodnija simposium « Preslavska knižovna škola »*, symposium de Šumen, 1981 (sous presse).

7. St. Vaklinov, *op. cit.*, p. 180, sq. ; T. Totev, « Starobâlgarskite manastiri v svetlinata na poslednite arheologičeski rezultati », *Starobâlgarska literatura*, 22 (sous presse).

8. T. Totev, « Novi danni za preslavskata risuvana keramika », *Vtori Meždunaroden kongres po bâlgaristika (23.VI-3.VI. 1986) v., Sofia* (sous presse).

9. T. Totev, *Preslavskite manastiri, središta na izkustvo i kultura prez IX-X v...*, p. 52 sq. ; T. Totev, *Preslavskite manastiri v svetlinata na nai-novite arheologičeski proučvanija, Bâlgaristika i bâlgaristi*, Sofia, 1981, p. 81-84.

10. T. Totev, *Manastirât v « Tuzlalâka »...*, p. 45-74.

11. Fouilles et matériaux non publiés de l'auteur ; pour des renseignements préalables, voir T. Totev, *Manastir okolo Krugloj cerkvi v Preslave, Sbornik Načalo čehoslovaškoj kultury v istorii Evropy* (sous presse) ; T. Totev, « Rodov manastir na vladetelite v Preslav », *Starobâlgarska literatura*, 20, 1986, p. 79 sq.

12. L'auteur a préparé une monographie pour le monastère, qui va être mise sous presse ; pour des renseignements préalables, voir T. Totev, « Dvorcovijat manastir v Preslav », *Starobâlgarska literatura*, 17, 1985, p. 70-85 ; T. Totev et P. Georgiev, « Novi danni za oblika na njakoi manastiri v Pliska i Preslav », *Sbornik v čest na 70-godišninata na prof. Iv. Dujčev*, Sofia, 1980, p. 134 sq.

13. Les matériaux multiples et variés de céramique peinte, venus des fouilles, ne sont pas encore entièrement étudiés. Aussi ne disposons-nous pas des données des recherches entreprises par les laboratoires technologiques sur le contenu de l'argile utilisée dans l'atelier.

14. T. Totev, *Dvorcovijat manastir...*, p. 77-79.

15. Fouilles et matériaux non-publiés de l'auteur.

16. Fouilles et matériaux non-publiés de l'auteur.

17. Fouilles et matériaux non-publiés de l'auteur.

18. Ž. Vâžarova, « Zum Problem der Glasproduktion im Mittelalterlichen Bulgarien », *Srednovekovno staklo na Balkanu (V-XV vek)*, Belgrade, 1975, p. 115 sq.

19. T. Totev, *Dvorcovijat manastir...*, p. 75 sq.

20. T. Totev, « Arheologičeski svidetelstva za ukrasata na preslavskata râkopisna kniga », (rapport présenté à la conférence de Šumen, juin, 1986, dans le cadre des journées « *Veliki Preslav* »).

21. Iv. Akrabova-Žandova, « Rabotilnica za risuvana keramika na jug ot Krâglata cârkva v Preslav », *Izvestija na Arheologičeskija institut*, XX, Sofia, 1955, p. 223 sq. ; *id. Novo v Patlejna sled Jordan Gospodinov, Preslav*, I, Sofia, 1968, p. 69 sq. ; J. Čangova, « Kâm proučvaneto na preslavskata risuvana keramika », *Arheologija*, 1, 1972, p. 33-39 ; T. Totev, « Manastirât « Tuzlalâka » – centâr na risuvana keramika v Preslav prez IX-X v. », *Arheologija*, 1, 1976, p. 11-16.

22. Les recherches sur le contenu et les qualités plastiques des argiles sont effectuées sous la direction du Prof. Georgi Kolarov, de l'Institut supérieur des arts décoratifs « Nikolaj Pavlović », à Sofia.

23. T. Totev, *Dvorcovijat manastir...*, p. 70-85.

24. T. Totev, *Veliki Preslav...*, p. 88-89 ; Iv. Božilov, *Car Simeon Veliki (893-927) : Zlatnijat vek na Srednovekovna Bâlgarija*, Sofia, 1983, s. 41-87.

25. Iv. Akrabova-Žandova, *Preslavskata risuvana trapezna keramika*, Preslav, II, Sofia, 1976, p. 62-84.

26. D. Talbot Rice, « Byzantine Polychrome pottery, a survey of recent discoveries », *Cahiers archéologiques*, VII, p. 69-70.

27. Iv. Akrabova-Žandova, *Preslavskata risuvana trapezna keramika...*, p. 62-63.

28. *Ibidem*, p. 62-64.

29. J. Čangova, *Kâm proučvaneto...*, p. 33-39 ; J. Čangova, « Novi nahodki ot preslavskata risuvana keramika », *Izvestija na Arheologičeskija institut*, XXXIII, 1972, p. 285-292.

30. Kr. Mijatev, *Preslavskata keramika*, Sofia, 1936 (résumé en allemand), p. 82-85 ; Iv. Akrabova-Žandova, *Preslavskata risuvana trapezna keramika...*, p. 65.

31. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 82 sq.

32. M. Vâklinova, *Kaneljurata v preslavskata dekoracija, Preslav*, II, Sofia, 1976, p. 209-217.

33. T. Totev, « Srebârna čaša s nadpis ot Preslav », *Izvestija na Arheologičeskija institut*, XXVII, Sofia, 1964, p. 5-15.

34. Kr. Mijatev, *op. cit.*, pl. VI_3-VII_{3-14}.

35. *Ibidem.*

36. E. Coche de la Ferté, « Décor en céramique byzantine au Musée du Louvre », *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 198, fig. 7a.

37. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 85, fig. 37.

38. Aujourd'hui déposé au Musée national de la céramique à Sèvres. E. Coche de la Ferté, *op. cit.*, fig. 7 ; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris, 1963, pl. LXXa.

39. L. Charbonneau-Lassaye, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 617 sq. ; Il. Lother, *Der Pfau in der Altchrislichenkunst*, Leipzig, 1929.

40. Kr. Mijatev, *op. cit.*, fig. 59 ; Iv. Akrabova-Žandova, *Preslavskata risuvana trapezna keramika...*, p. 73, fig. 23 et 24.

41. T. Totev, *Preslavskoto zlatno sâkrovište...*, p. 90-91, fig. 37.

42. K.-V. Trever, *Senmurv-Paskudž, cobaka-ptica*, Léningrad, 1937.

43. V.-N. Zalesskaja, *Vizantijskata beloglinjanaja racpisnaja keramika* (catalogue de l'exposition), Léningrad, 1985, fig. 21-31 ; V.-N. Zalesskaja, « Nouvelles découvertes de céramique peinte byzantine du Xe siècle », *Cahiers archéologiques*, 32, 1984, fig. 7-10.

44. T. Totev, *Preslavskoto zlatno sâkrovište...*, p. 36, fig. 37 ; T. Totev « Opit za rekonstrukcija na diademata ot Preslavskoto sâkrovište », *Muzei i pametnici na kulturata*, 3, 1981, p. 33 sq., fig. 1 et fig. 4.

45. Fouilles et matériaux non-publiés de l'auteur.

46. T. Totev, *Preslavskoto zlatno sâkrovište...*, p. 38, fig. 39.

47. *Ibidem.*

48. N. Mavrodinov, *Starobâlgarskoto izkustvo*, Sofia, 1959, fig. 240.

49. Iv. Akrabova-Žandova, « Zlatna aplikacija s izobraženije na lâv ot Preslav », *Sbornik v pamet na prof. Stančo Vâklonov*, Sofia, 1984, p. 173, sq., fig. 1.

50. N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos*, Budapest, 1913, pl. III-VI.

51. Iv. Akrabova-Žandova, *Preslavskata risuvana trapezna keramika...*, fig. 23.

52. Aujourd'hui déposé au Musée national de la céramique à Sèvres. E. Coche de la Ferté, *op. cit.*, fig. 11.

53. D. Talbot-Rice, « Iranian Elements in Byzantine Art », *Iranskoe iskusstvo i arheoligija (III Meždunarodnij kongress. Doklady)*, Moscou-Léningrad, 1939, p. 204-206 ; W.-E. Volbach, « Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania », *The Art Bulletin*, t. 24, 1942, p. 172-180.

54. A. Grabar, « Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens », *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. I, Paris, 1968, p. 272-288.

55. A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris, 1928, p. 37.

56. Iv. Božilov, *op. cit.*, p. 41-97 ; T. Totev, *Veliki Preslav...*, p. 73.137.

57. Fouilles et matériaux non publiés. Pour des renseignements préalables, voir : T. Totev, « Preslavskite manastiri », *središta na hudožestvenija život...*, p. 46-54.

58. D'après une statistique préalable, les matériaux de décoration murale, venus des fouilles, se répartissent de la manière suivante : plaques entières, non fragmentées, d'une forme carrée, au nombre de 700 ; plaques de forme rectangulaire, au nombre de 125 ; plaques allongées d'encadrement, 300 ; colonnettes, 40 ; arcs, 100 ; d'autres détails, environ 200 ; et beaucoup de matériaux effacés destinés à une décoration murale, sortant des fossés de rebut, 1100.

59. Fouilles et matériaux de l'auteur.

60. J. Gospodinov, « Razkopki v Patlejna », *Izvestija na Arheologičeskoto družestvo*, IV, 1914, p. 31-37.

61. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 22-34, modèles : 11, 15, 18, 19, 20, 21, 24, 30, 31.

62. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 39-42, fig. 48-51.

63. *Ibidem*, fig. 34.

64. Iv. Akrabova-Žandova, *Dekorativnata keramika ot Tuzlalâka v Preslav, Razkopki i proučvanija*, III, Sofia, 1949, p. 101-128.

65. Fouilles et matériaux non publiés de l'auteur.

66. Kr. Mijatev, *op. cit.*, tabl. III.

67. E.-V. Vejmarn et A.-P. Smirnov, « Sosud s paspisju iz mogilnika y sela Skalistoe », *Kratkie soobštenija Instituta arheologii*, 100, 1965, p. 102-107, fig. 42.

68. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 74-75.

69. L.-I. Albaum, *Živopis Afrasiaba Taškent*, 1975, tabl. VI et XV ; Fr. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, 1931, taf. 100-101.

70. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 75.

71. *Ibidem*, fig. 5a, b et fig. 6.

72. T. Totev, « Keramičnata ikona s Hristos na tron » *Preslav*, 3, Varna, 1983, p. 72-79, fig. sur la p. 74.

73. Kr. Mijatev, *op. cit.*, p. 18-22 ; T. Totev, « Icônes peintes en céramique de « Tuzlalâka » à Preslav », *Culture et Art en Bulgarie VIIIe-XIVe siècle. (Izvestija na Arheologičeskija institut, XXXV)*, Sofia, 1979, p. 65-73.

74. M. Chatzidakis, « Ikonostas », *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Herausgegeben von K. Wessel und M. Restle, III, Stuttgart, 1973, p. 326-340.

75. *Grâcki izvori za bâlgarskata kultura*, t. V, p. 259-264.

76. Aujourd'hui déposées au Musée national de la céramique à Sèvres. E. Coche de la Ferté, *op. cit.*, fig. 3-4.

77. Ph. Verdier, « Tiles of Nicomedia », *Harvard ukranian Studies Okeanos*, V, VII, p. 632-636.

78. *Iskusstvo Vizantii v sobranijah SSSR*, Catalogue de l'exposition, 2, Moscou, 1977, nos 776 et 477 ; Art byzantin, art européen, catalogue de l'exposition, Athènes, 1964, nos 598-601.

Le recueil de Névelon pour l'abbaye de Corbie et son modèle : quelques sources de l'art roman

par Christian de MERINDOL

Le recueil concernant l'abbaye de Corbie, le manuscrit latin 17767 de la Bibliothèque nationale de Paris, semble bien connu. L'obituaire et les deux martyrologes qu'il contient ont été étudiés par Auguste Molinier, dom Quentin, Jean-Baptiste de Rossi et Louis Duchesne[1]. Des manuscrits copiés par le moine Névelon ont été identifiés par Léopold Delisle lors de ses recherches sur la bibliothèque de l'abbaye[2].

Mais si le contenu de ce recueil a retenu l'attention, ses illustrations, à l'exception de deux frontispices cités par ces savants et de quelques dessins, dont Jean Porcher signala l'intérêt lors de la mémorable exposition qu'il organisa en 1954, ont été par contre négligées[3].

De nouvelles recherches sur l'œuvre de ce copiste nous ont déjà permis, dans une étude précédente[4], de découvrir que ce recueil était actuellement incomplet, de reconstituer sa composition initiale avec un autre manuscrit de Névelon, de le dater avec plus de précision et de reconnaître ses deux peintres, le copiste Névelon et un assistant.

Notre propos est ici de tenter de définir les sources de l'illustration du recueil : créations, copies fidèles d'un recueil déjà illustré, images du modèle partiellement retouchées ? Cette étude permet incidemment d'apporter quelque précision sur la date d'apparition, l'origine et la diffusion de certains thèmes et détails iconographiques jusqu'à l'époque romane, date du recueil.

Le recueil de Névelon réunissait à l'origine un martyrologe d'Adon complété de l'obituaire de Corbie, la Règle de saint Benoît, les leçons des évangiles pour l'année, un martyrologe hiéronymien et un texte d'après saint Augustin. Ces textes sont actuellement dispersés dans deux manuscrits différents, les deux premiers dans ce manuscrit latin 17767, entre les feuillets 11 et 166, et les derniers dans le manuscrit latin 12410, du feuillet 1 au feuillet 16. Ce rapprochement a échappé à ceux qui ont étudié ces deux manuscrits, bien que le martyrologe hiéronymien contenu dans le second fragment soit aussi connu que le premier depuis la publication de dom Luc d'Achery[5], la collation de J.-B. de Rossi et l'étude de L. Duchesne[6].

Le recueil a été reconstitué par la confrontation des écritures, des formats et des signatures. Les deux manuscrits ont été écrits par Névelon qui s'est fait connaître par une inscription en tête du premier (fol. 11 v°)[7]. Il y précise qu'il a fait les frais du volume et qu'il a exécuté la copie de sa propre main[8]. L'écriture du second fragment est rigoureusement semblable[9]. Les formats sont comparables (320 × 230 et 318 × 235 mm). Ces différences négligeables s'expliquent par la reliure : celle du premier *codex* devait dater du début du XIIIe siècle[10], le second fragment a été relié, avec des manuscrits de l'abbaye de Cluny[11], vers 1677, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, où il avait été déposé en 1638 avec une partie de la bibliothèque de Corbie. Les feuillets ont été visiblement retaillés : la première ligne du martyrologe hiéronymien atteint parfois le bord du feuillet. La preuve décisive est donnée par la continuité des signatures : le dernier cahier du fragment contenu dans le manuscrit latin 17767 porte la signature T (fol. 166 v°), la première signature du fragment contenu dans le manuscrit latin 12410 est la lettre Z (fol. 8 v°), les deux cahiers qui manquent correspondent au début du recueil des leçons des évangiles pour l'année. On reconnaît en effet dans les extraits conservés en tête du second fragment trois sermons pour la naissance d'un confesseur qui se situent à la fin de l'année liturgique[12].

Ce qui a sans doute gêné la reconstitution du manuscrit de Névelon, c'est la présence, à la fin du manuscrit latin 17767 (fol. 193-196 v°), d'un fragment d'un second martyrologe hiéronymien[13] copié par Névelon. Celui-ci s'y est à nouveau fait connaître par une souscription. Ce martyrologe a été étudié par de Rossi[14] qui l'a confronté au précédent. Les deux textes sont semblables. On peut alors s'étonner de la pré-

214. Rome, Vat. Reg. lat. 1263, Webster, n. 31, p. 50, pl. 15, et Saint-Étienne, bibl. mun., ms. 104, fol. 48 v°, Merlet et Cherval, *op. cit.*, p. 15 ; voir *supra* les notes 179, 197 ; voir aussi la thèse d'influences italiennes sur le *scriptorium* de Saint-Mesmin, à propos de la personnification du mois de mars par un cavalier soufflant dans un cor, et quelques réserves. Léon Pressouyre, « Marcius Cornator. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par l'École Française de Rome, t. 77, 1965, p. 459-461. Cette représentation de juin est fréquente en Italie et en France au XIIe siècle, cf. la note suivante.

215. D'après Webster 14 exemples sur 15 en France, 7 sur 16 en Italie, 1 sur 14 en Espagne, 1 sur 3 en Allemagne, 2 sur 8 en Angleterre. On peut ajouter le psautier de Fécamp (1180) dans lequel le faucheur est représenté après son action, il quitte le champ, Olga Kosaleff Gordon, « The Calendar Cycle of the Fecamp psalter », *Mélanges Usener*, 1965, p. 210, fig. 6 a. Webster n. 35, 38, 44, 45, 48, 50, 51 (Italie), 56, 58, 60, 62 à 67, 69, 72, 73, 76, 77, 81 (France).

216. Stern, *Le calendrier de 354*, p. 262, tableaux I et II.

217. Munich Clm. 210 et Vienne, Staatsbibliothek ms. lat. 387, Webster n. 24, p. 36 et suiv., 129, pl. 10 ; voir *supra* la note 42.

218. Stern, *Poésies...*, p. 142-149.

219. Rome, Vat. Reg. lat. 438, Webster n. 25, p. 41, pl. 11.

220. Berlin, Staatsbibliothek, ms. Theol. lat. fol. 192. Webster n. 28, pl. 14.

221. Londres, B.L., Cotton Julius A. VI, Webster n. 33, p. 53, pl. 18.

222. Webster, n. 90 à 96, 98 (tous les exemples), auxquels on peut ajouter un chapiteau de l'abbaye de Cantorbéry, Boase, *op. cit.*, p. 53 ; n. 87 à 89, c'est-à-dire tous les exemples ; n. 64, 73 et 81, soit trois exemples sur seize.

223. Nous pouvons ajouter saint Apollinaire ou saint Placide : dans le premier cas il s'agit d'un évêque vêtu d'un costume antique, dans le second d'un martyr représenté pieds nus.

224. Pour la chevelure voir le psautier de Southampton du début du XIe siècle (Cambridge St. John's Coll., ms. C. 9), F. Henry, *L'art irlandais*, 1963, t. II, p. 137, pl. 45 ; pour le nez voir la plupart des visages vus de face dans les miniatures reproduites dans cet ouvrage ; pour le pointillé par exemple les visages dans l'Évangéliaire de Bobbio du IXe siècle, *ibid.*

225. Van Moé, *La lettre ornée dans les manuscrits du VIIIe au XIIe siècle*, Paris, 1943, pl. 2.

226. Teyssèdre, *op. cit.*, p. 45, 46, 143, voir aussi les dessins p. 47 et 49.

227. Ces rameaux feuillus qui constituent le corps des initiales apparaissent dans des manuscrits antérieurs à Névelon, des manuscrits de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés peints par Ingelard entre 1030 et 1060, par exemple les manuscrits Paris, Bibl. nat., latin 11550 (fol. 8 v° et 9) et latin 12610 (fol. 40 v°) ; sur ces manuscrits voir Deslandres, *Les manuscrits décorés au XIe siècle*, p. 3-16, pl. 3 (lat. 12610, fol. 40 v°).

228. Les relations dynamiques observées dans les initiales exécutées par l'assistant ont sans doute aussi la même origine, elles rappellent le motif de l'animal ou de la tête d'animal mordant ou picorant une grappe présent dans les manuscrits du Mont-Saint-Michel au XIe siècle ou contemporains, Vatican ms. Vat. lat. 9668 (fol. 71), Avranches, bibl. mun. ms. 76 (fol. 1) et Avranches, ms. 103 déjà cité à propos du style des frontispices ; sur ces manuscrits Avril, « Notes sur quelques manuscrits bénédictins normands », *op. cit.*, p. 504 et suiv. ; Porcher, *Les manuscrits à peintures*, p. 73, n. 189, p. 74, n. 194.

229. Il est intéressant de noter qu'Adémar de Chabannes († 1034), copiste-enlumineur, reste lui aussi particulièrement fidèle aux manuscrits copiés au point de varier sa technique, tandis qu'Ingelard, le peintre de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés déjà cité (1030-1060), davantage peintre (le colophon qui le cite précise *Hunc Ingelardus décoravit scriptor honestus*), transpose dans le style roman les enluminures qu'il copie ; sur ces deux artistes voir D. Gaborit-Chopin, « Les dessins d'Adémar de Chabannes », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 3, 1967, p. 163-225, l'article déjà cité d'Y. Deslandres sur Ingelard et M. Vieillard-Troïekouroff, « Art carolingien et art roman parisiens, les illustrations astrologiques jointes aux chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés (IXe-XIe siècle) », *Cahiers archéologiques*, XVI, 1966, p. 77-105. Voir également nos travaux cités note 4.

230. Interventions plus ou moins importantes dans les manuscrits Paris, Bibl. nat., lat. 11635, 12235, 13374, 13768, voir Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. II, p. 118 et suiv., auxquels nous ajoutons les manuscrits lat. 12247 et 12598, Mérindol, *ibid.*

231. Les manuscrits Paris, Bibl. nat., lat. 13392 (premier quart du XIIe siècle), 11636 (entre 1123 et 1142), 12299 et 13350 (second quart du XIIe siècle). Contrairement à l'opinion de Porcher, *Les manuscrits à peintures*, p. 59, n. 135, la décoration et l'illustration du ms. lat. 13392, d'aspect très varié, n'est pas l'œuvre de plusieurs artistes mais celle d'un seul qui utilisait plusieurs modèles. D'après le colophon du ms. lat. 11636, il se nomme Enguerrand, Mérindol, *ibid.*

232. Paris, Bibl. nat., mss. lat. 12033 et 18010, Amiens, bibl. mun., ms. 172, fol. 2-11 v°. Certains aspects du latin 18010 nous orientent vers l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen., *ibidem.*

233. D'après le ms. lat. 13350, cette influence venait peut-être de Jumièges, *ibid.*

234. Stern, *Poésies...*, p. 174 et suiv.

235. O. Pächt, *The rise of Pictorial Narrative in twelfth century England*, Oxford, 1962.

Nouvelle découverte en Cappadoce : les églises de Yüksekli

par Catherine JOLIVET-LÉVY
avec la collaboration de Emre ÖZTÜRK

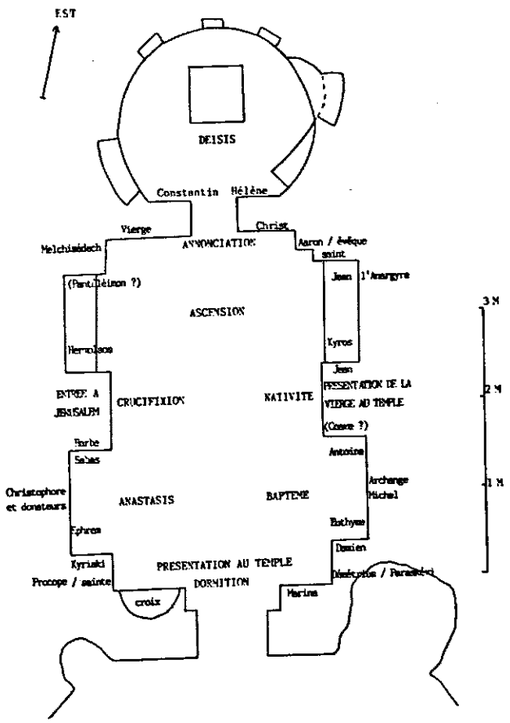
Les deux monuments que nous présentons ici nous ont été montrés au mois de juillet 1985 par Monsieur Emre Öztürk, Directeur général du Tourisme à Nevşehir. Ils sont situés sur la rive nord du Kızıl Irmak, à une quinzaine de kilomètres au Nord-Ouest de Gülşehir [1]. Avant de parvenir au village de Yüksekli et de franchir un pont sur un affluent du Kızıl Irmak, on aperçoit à droite, sur la pente, un cône isolé, à la base duquel est creusée la première église. Sa face ouest, retaillée et sculptée d'un encadrement mouluré, indique qu'il abrita d'abord un tombeau antique. Quelques salles sont excavées à proximité, du côté sud, mais il ne semble pas qu'elles aient appartenu à un ensemble monastique. A une trentaine de mètres à l'Est du cône est creusée une seconde chapelle, plus petite et en partie ruinée ; à gauche de l'entrée, un couloir mène à une pièce souterraine.

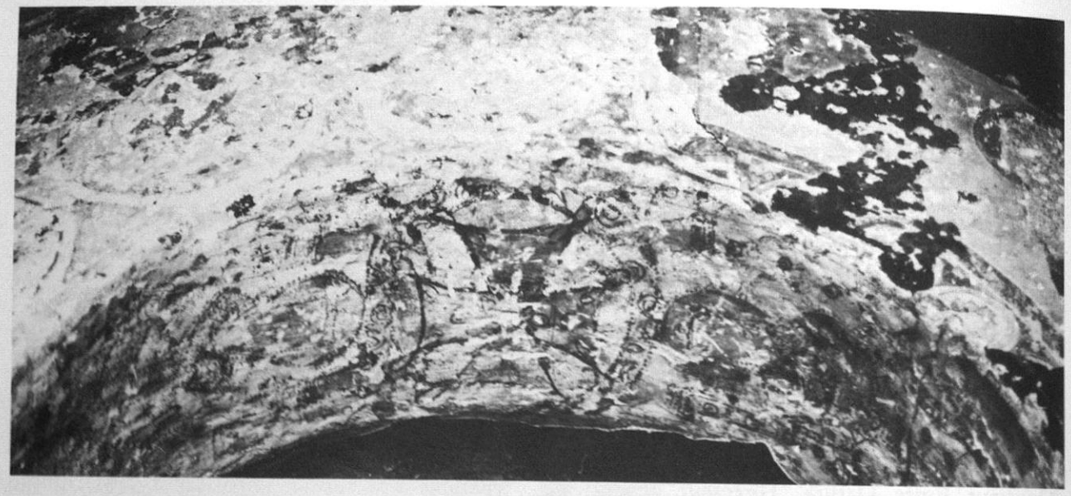
ÉGLISE N° 1

L'église du cône isolé, longue de 7 mètres environ, se compose d'une nef rectangulaire, voûtée en berceau, prolongée par une abside orientée, qui décrit en plan un demi-cercle outrepassé [2] (fig. 1). La voûte de la nef repose sur les parois par l'intermédiaire d'une corniche. Les murs nord et sud sont creusés chacun de deux grandes niches cintrées, à fond plat ; une banquette basse est réservée dans les deux niches orientales. L'entrée de l'église, rectangulaire et postérieusement agrandie, s'ouvre dans le mur ouest, sous une petite fenêtre cintrée ; à droite de la porte, du côté nord, la paroi est creusée d'une niche, qui abrite une petite cuve. L'entrée de l'abside, surélevée de deux degrés, était encadrée de hauts chancels (brisés). L'autel, au centre, était détaché de la paroi et un siège est réservé dans le rocher à droite de l'entrée. Cinq niches sont creusées dans la paroi absidale [3].

Les peintures, qui couvraient tout l'intérieur de l'église, sont inégalement conservées. Les destructions sont surtout importantes dans l'abside, sur le mur ouest, dans les niches des murs nord et sud et dans les parties basses. Le décor de la voûte est en meilleur état, malgré les lacunes causées surtout par des jets de pierres. Le monument a fait l'objet de trois campagnes décoratives successives, d'inégale extension. La première, que l'on peut placer dans la seconde moitié du IXe siècle, n'a concerné que l'abside, le mur est de la nef et une petite partie du mur ouest (au-dessus de la niche). Dans un second temps, pro-

1. Eglise n° 1 : plan et programme iconographique





2. Intrados de l'arc absidal : Constantin et Hélène (couche 1)

bablement au XIIe siècle ou vers 1200, on repeignit l'extrémité orientale de la nef : paroi est, bordure de la voûte, niches orientales des murs nord et sud. L'église fut enfin entièrement repeinte – nef et abside – dans la seconde moitié du XIIIe siècle (troisième quart, peut-être) et cette dernière couche, la plus étendue, est aussi la mieux conservée.

Couche 1

Le décor de l'abside, en partie détruit, en partie masqué par les peintures postérieures, n'est pas connu. A l'intrados de l'arc absidal, se trouvent Constantin et Hélène, soutenant de leurs bras levés une croix de Malte en médaillon, composition à valeur protectrice et apotropaïque attestée dans quelques églises « archaïques » de Cappadoce[4] (fig. 2). On reconnaît au Nord Constantin, près duquel on lit encore [Κων]σταντῖνος. La tête couronnée du *stemma* à *prependoulia*, que somme au centre un ornement semi-circulaire, il porte le *loros* gemmé et emperlé sur un vêtement décoré de croix. Hélène, semblablement couronnée, est vêtue d'une robe rehaussée de gemmes et de cabochons. Les visages, dont les traits sont effacés, sont entourés d'un nimbe cerné d'un rang de perles. Les couleurs, très pâlies, sont peu nombreuses (ocre, brun, vert, rouge et noir) ; le fond est blanc, avec une bande de sol verte. Le mur est de la nef présente, dans l'espace en forme de lunule qui surmonte l'abside, un décor (très endommagé) connu, lui aussi, dans les programmes « archaïques » de Cappadoce : une série de médaillons (sept à l'origine) reliés par un entrelacs et contenant des bustes de saints, probablement des pro-

3. Paroi orientale : Vierge de l'Annonciation (couche 2)

phètes[5]. Plus bas, sur la face ouest du piédroit nord, un saint à cheveux blancs, peut-être également un prophète. A la même campagne décorative appartient une figure – très dégradée – peinte sur fond blanc au-dessus de la niche, sur

le mur ouest de la nef. Toutes ces peintures peuvent être attribuées au début de la période dite « archaïque », soit dans la seconde moitié du IXe siècle.

Couche 2

Sur le décor de médaillons de la paroi orientale fut peinte, dans une seconde phase, l'Annonciation à Marie (fig. 3). L'emplacement privilégié de la scène, à l'entrée de l'abside, est traditionnel depuis le XIe siècle[6]. De Gabriel, à gauche, ne subsistent que le haut de la tête, la partie inférieure d'une aile et l'inscription ὁ ἀρ(χαγγελος) Γαβριαλ. La Vierge, nommée Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ, à droite, est mieux conservée. Debout de face, en tunique bleue et *maphorion* rouge, elle a la main droite ramenée devant le buste, paume vers le spectateur, tandis que la gauche, abaissée, tient le fuseau, conformément à l'iconographie habituelle[7]. Sur le fond aujourd'hui gris clair (bleu à l'origine), est inscrit, en lettres blanches, le titre de la scène : ὁ χαιρέτισμος, et plus bas, à gauche de Marie, sa réponse à Gabriel : [ἰδ]ου ἡ δούλη Κ(υρίο)υ γένη[τὸ μο]ι κατ[ὰ] τό ῥῆμά σ[ου], « je suis la servante du Seigneur, qu'il m'advienne selon ta parole » (*Luc* I, 38)[8]. Entre la Vierge et l'archange, au sommet de l'arc, un cadre rectangulaire jaune enfermait une image du Christ en buste, sur fond brun-rouge. On ne l'identifie que grâce à un fragment de nimbe crucifère et à l'inscription fragmentaire [Ἰησοῦς] Χ(ριστό)ς. Deux autres lettres, conservées en bas, à droite, ηλ, permettent de restituer le nom de l'Emmanuel, [Ἐμμανου]ηλ. Le Christ-Emmanuel, rappel de l'Incarnation, était ainsi représenté entre les deux figures de l'Annonciation, comme on le voit dans d'autres décors du XIIe siècle[9]. L'analyse des ornements confirme la datation au XIIe siècle (seconde moitié du siècle probablement ou vers 1200), suggérée par l'iconographie. Deux disques décoratifs séparaient le Christ des figures latérales. Celui de droite est seul bien conservé : jaune en son centre, rouge sur le pourtour, il est rehaussé de fines lignes courbes blanches, qui créent un effet de mouvement tournoyant. Ce type de motif est bien connu au XIIe siècle et au début du XIIIe[10]. Courante également au XIIe est la frise de chevrons crénelés, inscrits dans des demi-cercles tangents, qui longe l'arc absidal[11]. Sous la Vierge de l'Annonciation, sur la face ouest du piédroit sud, se trouvait une « icône » monumentale du Christ, aujourd'hui très fragmentaire. Debout de face, sur un petit « tapis » bordé de perles, vêtu d'un *chiton* brun-rouge et d'un *himation* bleu, il bénissait de la dextre, tenant un livre ouvert sur sa main gauche voilée. Sur la page de droite est conservée l'inscription :... περιπατήσι ἐν τ[ῇ σ]κο[τίᾳ ἀλλ'ἕξει τό φῶς τῆς] ζωῆς, fin du verset de *Jean* VIII, 12 : « Je suis la lumière du monde, celui qui me suit n'errera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie ». Une « icône » de la Vierge, détruite à l'exception d'un fragment de vêtement bleu et du début de l'inscription M[ήτηρ Θεοῦ], occupait, symétriquement, le piédroit nord, selon une disposition attestée dès le Xe siècle, mais dont l'usage s'est surtout développé à partir de l'époque comnène[12]. Les sujets réalisés, lors de la même campagne décorative, dans les niches orientales de la nef, ne sont plus reconnaissables. Dans la voûte, la chute de la couche 3 a fait apparaître une belle frise ornementale, qui longe la paroi est. Elle se compose d'une succession de cercles tangents, liés l'un à l'autre par quatre petites perles disposées en croix et séparés par de fins motifs bilobés. Chaque cercle enferme une fleur à quatre pétales, dont le cœur rouge est orné de quatre points blancs.

Couche 3

Nous décrivons successivement les peintures de l'abside, celles de la nef et terminerons par quelques brèves remarques sur le style.

Abside

Malgré la médiocre conservation du décor, on identifie sans peine la composition de la *Déisis*, thème habituel dans les absides de Cappadoce comme dans les régions de la périphérie orientale du monde byzantin[13]. Jean-Baptiste, en costume antique (*chiton* ocre, *himation* rouge), est debout à droite (Sud), dans l'attitude de prière traditionnelle. Il était désigné comme le Prodrome :... [Πρ]όδρομος. Le Christ, figuré comme c'est fréquent à une échelle nettement supérieure, trônait au centre de la conque : il ne reste que le haut du visage et du nimbe (marqué d'une croix gemmée) ainsi qu'une partie des montants du dossier de son siège. De la Vierge n'est conservée que l'auréole. Un grand cercle rouge entre le Christ et Jean-Baptiste représentait les roues de feu de la vision d'Ezéchiel, souvent maintenues dans les Déisis dites « composites »[14]. Les peintures de la paroi absidale sont détruites, à l'exception d'ornements (quadrilobes rouges et noirs sur fond blanc) dans les petites niches du fond et du haut d'une croix rouge, sur fond bleu, dans la niche nord[15].

4. *Ascension, partie centrale : schéma*

5. *Ascension, côté nord : schéma*

6. *Ascension, côté sud : schéma*

Nef

Le décor, réalisé sur un fond bleu sombre, se compose d'un cycle court de Grandes Fêtes, d'effigies de saints et d'un petit nombre de motifs ornementaux (fig. 1).

Le Dodécaorton

Le cycle débutait par l'*Annonciation,* peinte sur la paroi orientale, sur la représentation antérieure du même sujet. Il n'en reste qu'une partie du trône de Marie, meuble ocre, rehaussé de perles et de gemmes et garni d'un gros coussin rouge. La voûte de la nef est divisée en cinq champs par des bandes brun-rouge, bordées de blanc. Comme souvent, dès le Xe siècle, toute la partie orientale est occupée par l'Ascension du Christ. On trouve ensuite, sur le versant sud, la Nativité et le Baptême (à l'Ouest), face à la Crucifixion et à l'Anastasis, peintes du côté nord[16]. Sur les murs nord et sud, entre les niches, sont opposées l'Entrée à Jérusalem et la Présentation de la Vierge au temple, tandis que sur la paroi occidentale, la Présentation du Christ surmontait la Dormition de Marie. Le programme iconographique était donc traditionnel, le choix limité des thèmes ayant été imposé par la surface disponible.

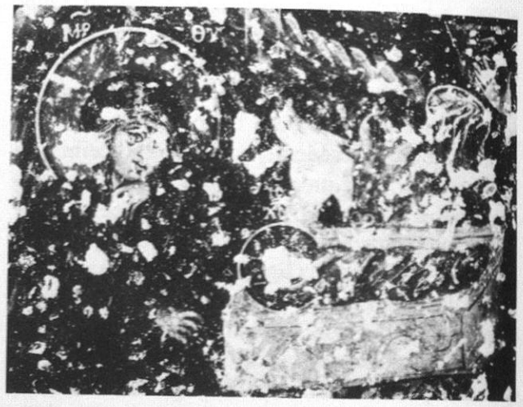
L'*Ascension,* ἡ ἀνά[λη]ψης, est surtout endommagée au sommet de la voûte, où se trouve le Christ, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς, orienté tête à l'Ouest, enlevé au ciel par quatre anges (fig. 4). Vêtu d'une tunique bleue et d'un *himation* brun-rouge, qu'éclaire un fin réseau de lumières ocres, il est assis sur l'arc-en-ciel, bénit de la main droite tendue sur le côté et tient de l'autre le rouleau scellé appuyé sur le genou gauche. Il se détache sur le fond clair d'une gloire approximativement circulaire, que soutiennent quatre anges. Les deux du bas, volant horizontalement, le corps cambré, avaient le visage en partie masqué par l'auréole ; ceux du haut n'apparaissent qu'en buste au-dessus de la gloire[17]. Les couleurs de leurs vêtements sont alternées : tunique rouge, *himation* blanc-rosé pour les figures de gauche, *chiton* blanc à plis roses et manteau rouge pour celles de droite. Sur les retombées de la voûte sont représentés, en deux groupes de six, les apôtres, que précède, de chaque côté (à l'Est), un ange, conformément à l'iconographie usuelle. La Vierge, en revanche, n'était pas figurée, trait rare, qui s'observe dans plusieurs églises de Cappadoce et dans certains monuments provinciaux de la fin du XIIe et du XIIIe siècle[18]. Quelques arbres, à l'arrière-plan, situent la scène au Mont des Oliviers. Les deux anges qui s'adressent aux disciples, mais dont les paroles (*Actes* I, 11) n'ont pas, faute de place, été inscrites, présentent la même alternance de couleurs de vêtements que les précédents. Les apôtres peints du côté nord forment un groupe peu homogène : les premiers, à droite, paraissent peu concernés par l'événement, les autres, au contraire, agités, regardent vers le haut (fig. 5). Une autre anomalie est la présence, en tête, non de saint Pierre, comme c'est la règle, mais d'un vieillard à barbe blanche, au front dégarni, qui tient un livre et que l'on peut identifier à l'évangéliste Jean. En tunique rouge et manteau blanc, il est figuré de face, dans une attitude tout à fait statique. A gauche, on reconnaît à son type iconographique saint Pierre (*chiton* blanc, *himation* rose), le visage appuyé sur l'avant-bras gauche, dans un geste qui semble de méditation ou de tristesse ; sa main droite, qui sort d'un pan du manteau, est dirigée vers Jean. Entre les deux figures apparaît, à l'arrière-plan, le nimbe d'un autre apôtre. Ce groupe de Pierre et Jean, peu approprié à l'image de l'Ascension et mal intégré au reste de la composition, trahit probablement l'utilisation d'un modèle conçu pour une autre scène[19]. Les attitudes animées des trois disciples qui suivent, la tête rejetée en arrière, les bras levés, s'accordent au contraire à la nature de l'événement et à l'iconographie habituelle. Près de Pierre, on peut identifier saint Marc, à la barbe brune et ronde, qui porte un manteau blanc sur une tunique marron foncé, puis Jacques ou Bartholomée, brun et barbu, au visage plus émacié, vêtu de rouge, et, enfin Thomas ou Philippe, imberbe, en *chiton* clair et *himation* brun. Le groupe des disciples situé sur le versant sud de la voûte est plus soudé et plus homogène (fig. 6). En tête, on reconnaît saint Paul, au corps assez massif drapé d'une tunique claire et d'un manteau marron foncé, le visage émacié prolongé par une barbe brune, le front haut et chauve ; il regarde vers le ciel tout en s'abritant le regard de sa main droite levée. Derrière le nimbe de Paul apparaît partiellement la tête de saint André, à la chevelure blanche caractéristique, traitée par mèches. On trouve ensuite saint Luc (tunique grise, manteau rouge), au type bien reconnaissable : pommettes saillantes, cheveux bruns, barbe courte et rare. A côté se tient un vieillard à barbe blanche, vêtu comme saint Paul, probablement le quatrième évangéliste, Matthieu. Entre ce dernier et saint Luc, au second plan, une tête à barbe brune, Jacques ou Bartholomée. Le dernier apôtre, dont le visage est détruit, était sûrement imberbe (Philippe ou Thomas). Son attitude est traditionnelle : de profil, les bras tendus vers le ciel, il est animé d'un mouvement impétueux ; sa tunique est rose et son *himation* de couleur claire.

La *Nativité,* ἡ γέννισις τοῦ Χ(ριστο)ῦ, est peinte sur le versant sud de la voûte, près de l'Ascension, à un emplacement fréquent dans les églises à une nef[20]. La composition, harmonieuse et équilibrée, réunit autour de la Vierge et du Christ dans la crèche, les éléments habituels : Joseph et le bain de l'enfant (en bas), les Mages (à gauche), les bergers (à droite) et le chœur des anges (en haut) (fig. 7, 8). Dans l'ouverture de la grotte, ourlée de rose, est allongée obliquement Marie, Μ(ήτη)ρ Θ(εο)ῦ, en *maphorion* bleu foncé, étendue sur un matelas rouge sombre qui épouse la forme de son corps. Le buste tourné vers l'enfant, à droite, les jambes fléchies dirigées en sens inverse, elle s'appuie sur le coude gauche, la main sous le menton, dans une attitude traditionnelle de lassitude. Le bras droit, tendu vers la crèche, traverse le buste, la main semblant saisir un pan de vêtement. Le visage est plein, charnu et l'expression légèrement mélancolique. Jésus, emmailloté dans un lange rouge, repose dans une petite cuve de pierre ornée de légers motifs en relief[21], derrière laquelle apparaissent l'âne et le bœuf (fig. 9). Le visage (détruit) du Christ est ceint d'un nimbe crucifère, aux bras décorés de perles, que nous retrouverons dans les autres compositions et que nous analyserons plus loin. Sous la Vierge et figuré à une échelle inférieure, se trouve Joseph, vêtu de gris clair et représenté dans l'attitude méditative et affligée qui lui est habituelle : détourné de la scène, il est assis, soutenant sa tête de sa main droite et son visage, aux sourcils contractés, exprimait la tristesse.

A droite, l'épisode du bain est mis en valeur par l'échelle supérieure donnée aux personnages et il présente quelques particularités qui le distinguent des formules les plus courantes. C'est la plus jeune des deux femmes qui est ici debout à gauche, tandis que l'autre, la tête couverte d'un voile blanc, est assise sur un rocher rose, à droite du bassin. Cette disposition, relativement rare, est, par exemple, celle de la Nativité du manuscrit Urbin gr. 2 de la Vaticane (XIIe s.),

7. *Nativité*

où, comme à Yüksekli, c'est la jeune fille qui, tout en versant l'eau dans le bassin, teste la température de l'eau [22]. Ce geste familier, d'origine antique mais qui se répand surtout à partir du XIIe siècle, est généralement celui de la sage-femme qui tient l'enfant [23]. Aucune des deux



9. *Nativité, détail : la Vierge et l'Enfant*

8. *Nativité : schéma*

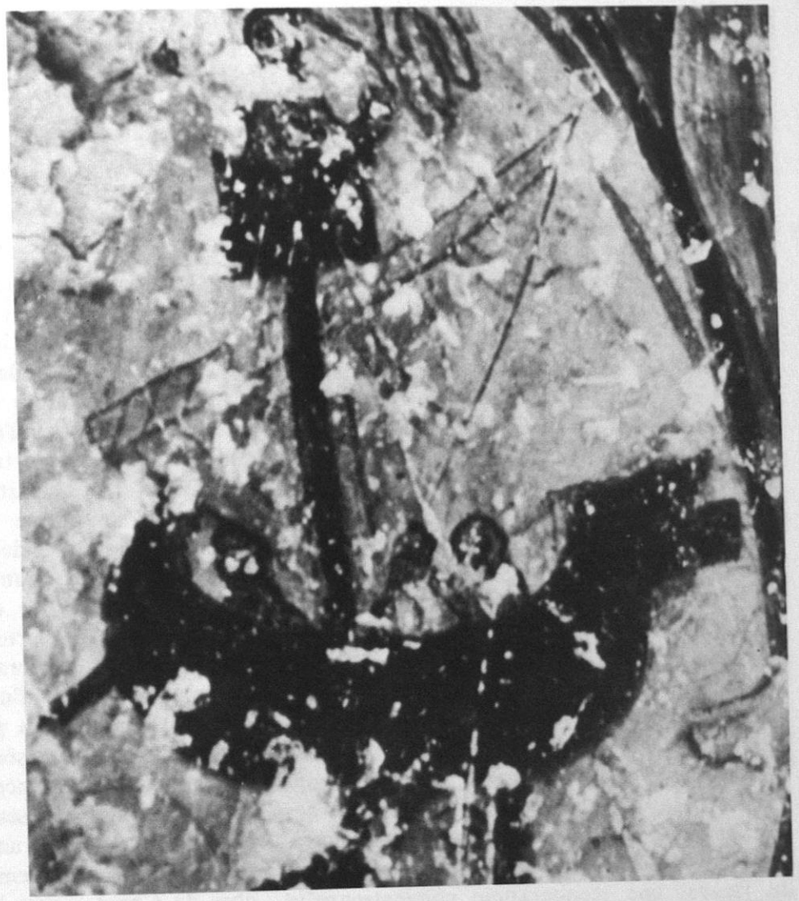
femmes n'est nommée et toutes deux ont les bras dénudés. Le bassin, de couleur ocre, est muni d'une poignée : détail réaliste connu à partir de la fin du XIe siècle [24]. Le moment illustré correspond également à une variante assez rare, attestée surtout à partir du XIIe siècle : ce n'est ni le bain proprement dit, ni sa préparation, mais une étape intermédiaire, celle où la sage-femme plonge l'enfant dans le bassin [25]. Le Christ, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς, bien proportionné et d'apparence enfantine, a les jambes jointes et tendues, le bras droit levé, paume ouverte vers le spectateur [26]. Le groupe des bergers, à droite de la composition est, faute de place, très ramassé et réduit à deux personnages. Seul était vu en entier, au premier plan, le berger âgé, appuyé sur son bâton recourbé, vêtu d'une tunique courte (mauve) et chaussé de bottes ; la tête rejetée en arrière, il regardait vers le haut l'ange annonciateur, qui apparaît à mi-corps au-dessus de la colline rocheuse. Du second berger, peint à l'arrière plan, ne subsistent qu'une partie du bras droit et la main tendue vers l'ange. Quatre bêtes (bélier et moutons) apparaissent à mi-corps, superposées dans une anfractuosité du rocher, dans l'angle inférieur droit de la composition. Symétriquement aux bergers, à gauche du tableau, arrivent les trois Mages, qui forment un groupe également très resserré en raison de l'étroitesse du champ. Disposition et attitudes sont traditionnelles. Le plus âgé, en tête, très incliné, tient à deux mains une large coupe. Il porte un grand manteau sombre, bordé d'un galon jaune et attaché sur la poitrine par une fibule ronde, des anaxyrides bleus et de hautes bottes rouges. Sur la tête, il a, comme ses compagnons, un couvre-chef élevé (rouge foncé) pourvu d'un revers qui forme latéralement deux pointes, forme probablement dérivée de la coiffe perse traditionnelle et très semblable à la tiare des grands-prêtres de l'Ancienne Loi figurés dans l'église (voir *infra*) [27]. Des deux autres Mages, on ne voit, à l'arrière-plan, que le buste : le plus jeune au centre regarde vers l'arrière où se trouve le troisième, homme d'âge mûr, à barbe brune. Au-dessus, derrière une colline ocre, le chœur des anges qui glorifient Dieu remplit l'angle supérieur gauche de la composition. Deux figures seulement, les bras tendus, sont bien visibles au premier plan ; entre eux, une troisième apparaît partiellement et six nimbes s'amoncellent au-dessus, portant à neuf le nombre des anges, allusion possible aux neuf chœurs angéliques. Malgré de notables exceptions, ce groupe nombreux est plutôt l'indice d'une datation tardive [28]. Signalons enfin la place inhabituelle de l'étoile : au-dessus du sommet pointu de la colline, elle reste en dehors du trajet du rayon, qui descend d'un segment de ciel vers l'enfant dans la crèche [29].

A droite de la Nativité, le *Baptême* du Christ, ἡ βάπτησις, occupe un espace un peu plus étroit, contre le mur ouest de l'église (fig. 10). Si l'iconographie suit, dans ses grandes lignes, les formules en usage aux XIIe-XIIIe siècles, elle présente aussi quelques traits particuliers, sinon uniques. Le Christ, debout dans le Jourdain, marque l'axe médian de la scène, entre Jean-Baptiste sur la rive gauche et les anges inclinés, à droite. Sa tête est détruite. Il est nu, dans une attitude élégante, presque dansante : les jambes croisées (tournées vers la droite), le buste de face, les bras légèrement écartés du corps, la main droite bénissant les eaux. Ce mode de présentation n'est pas rare, particulièrement au XIIe et au début du XIIIe siècle, mais il est, en revanche, exceptionnel que le Christ semble, comme ici, s'éloigner du Prodrome au lieu de marcher vers lui [30]. La colombe du Saint-Esprit, dont il ne reste que la queue et un bout d'aile, descendait verticalement sur Jésus, dans le rayon qui émane du segment de ciel peint en haut du tableau, contre le cadre. Le fleuve, qui s'élève encore « en cloche » jusqu'aux épaules du Christ, est traité de façon assez réaliste : ses rives irrégulièrement découpées s'évasent largement dans le bas de la composition et les flots sont indiqués par de petites lignes brunes parallèles. Quelques poissons – quatre à gauche autour de la personnification du Jourdain, un à droite devant la Mer – ajoutent une note pittoresque, très rare dans l'iconographie byzantine de la scène avant le XIIIe siècle [31]. Traditionnelle, en revanche, est la présence de l'allégorie du fleuve, introduite dans la composition dès l'époque paléochrétienne, sous l'influence du *Psaume* 113 (114), 3 très tôt associé à la liturgie du 6 janvier : « La mer le vit et elle s'enfuit, le Jourdain retourna en arrière ». Il n'est figuré ni comme un homme d'âge mûr, ni comme un vieillard, mais jeune et imberbe, selon un type iconographique probablement dérivé des allégories de sources et qui se répand surtout dans la peinture monumentale à partir du XIIe siècle [32]. Le buste nu, le bas du corps ceint d'une étoffe rouge foncé, il se détourne du Christ, tenant sa cruche à deux mains. La personnification de la Mer, nommée ἡ θάλασα, qui tire son origine du même verset de psaume, répond symétriquement à l'image du Jourdain, à droite du Christ (fig. 11). Introduite dans l'iconographie du Baptême assez tardivement, à l'époque comnène, elle ne devient cou-

rante que dans l'art des Paléologues[33]. La formule suivie par le peintre de Yüksekli est inhabituelle et trahit l'utilisation d'un modèle conçu pour une autre composition. Une femme au profil très antiquisant, à la longue chevelure éparse sur les épaules, est assise sur un gros poisson gris. Drapée d'une longue tunique gris clair et d'un manteau brun, qui laisse le bras droit découvert, elle tient à deux mains une petite barque à un mât. La gueule ouverte du poisson est prolongée par une forme humaine (brun-rouge), semblable à celle que restitue souvent la personnification de la Mer dans les images de Jugement dernier[34]. Son attribut – la barque – confirme l'origine du motif : exceptionnel dans l'iconographie du Baptême, il est courant, à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, pour la personnification de la Mer dans le Jugement dernier[35]. Cette transposition d'un motif créé pour une composition (le Jugement dernier) dans une autre scène (le Baptême) répond-t-elle à une intention particulière ? Vise-t-elle à souligner le lien entre la régénération de l'humanité déchue par le Baptême et la résurrection des morts ? Cela nous paraît peu probable. Le peintre a plutôt copié ce motif, comme une image de

10. Baptême : schéma

11. Baptême, détail : la personnification de la Mer

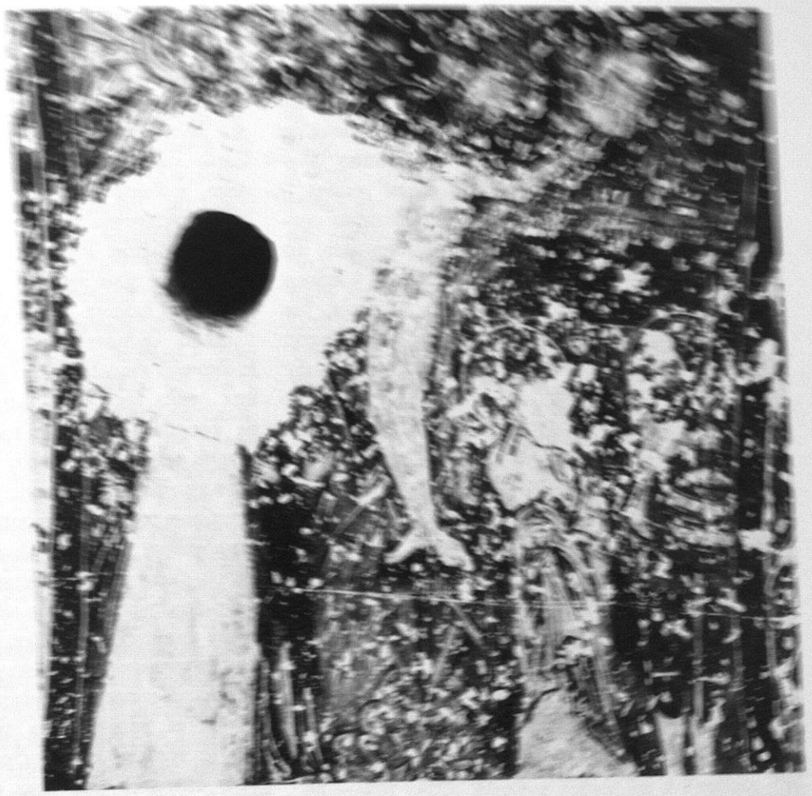


12. Baptême, détail : le voilier

13. Baptême, détail : l'ange

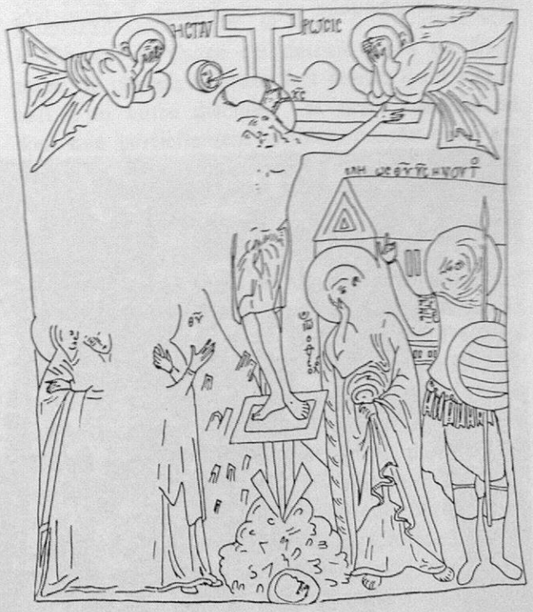
la Mer, sur un modèle dont il ne comprenait ni l'origine, ni le sens précis. Plus singulière encore est la présence, au-dessus de la Mer, d'un petit voilier, pour lequel l'iconographie du Baptême n'offre aucun parallèle (fig. 12). La description assez précise du bateau le distingue des représentations byzantines habituelles, souvent très rudimentaires, et n'est pas sans rappeler certains navires latins[36]. La coque, arrondie, est munie d'une plateforme peu élevée à la proue et d'un aviron de gouverne fixé à tribord sur la poupe. Le mât, unique, est gréé d'une voile « latine », triangulaire, et couronné d'un poste de vigie – la hune – où se tient un petit personnage, les bras levés, comme en orant. Quatre autres sont visibles à bord du navire. S'agit-il seulement ici d'une petite scène de genre, témoignant du goût du peintre pour le détail concret et pittoresque[37] ? On pourrait le penser. La situation du bateau, juste sous la main du Christ, sa description précise, l'attitude de prière du vigie suggèrent cependant une autre explication, qui reste hypothétique. Les commanditaires des peintures ont pu vouloir invoquer, par cette image, la protection divine pour une expédition maritime ; les donateurs figuraient en effet, dans la niche ouest du mur nord, face au Baptême, auprès de saint Christophore, protecteur des voyageurs et des pélerins[38]. On retrouve avec saint Jean-Baptiste, ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης), debout sur la rive gauche du fleuve, une iconographie conventionnelle (fig. 7). De type ascétique, il porte, comme souvent au XIIe siècle et dans la première moitié du XIIIe, une mélote de poils vert foncé et jaunes, qui dessinent des rayures horizontales, ceinturée à la taille et s'arrêtant aux genoux et aux coudes[39]. Deux arbres grêles encadrent le Prodrome : l'un, petit, sur la rive même du fleuve, l'autre, plus grand, derrière saint Jean. On ne voit pas la cognée, souvent représentée, mais elle pouvait être dans la lacune. Sur la rive opposée du Jourdain, deux anges, les mains voilées, s'inclinaient vers le Christ[40] (fig. 13). Le premier, seul bien visible, est drapé d'un souple *himation* de couleur rose, sur un *chiton* blanc. Quatre collines rocheuses, symétriquement disposées, s'élèvent au fond, au-dessus des personnages : les sommets pointus de celles de gauche s'opposent aux formes arrondie et tabulaire de celles de droite ; elles sont rendues dans des tons ocres, mauves, roses et gris.

La *Crucifixion,* ἡ σταύρωσις, est peinte face à la Nativité, sur le revers nord de la voûte et elle occupe un espace de mêmes dimensions (fig. 14). Aux dégradations habituelles causées par les jets de pierres s'ajoute une large lacune, autour d'un trou percé dans la voûte, dans la partie gauche de la scène. Suivant un schéma courant depuis le XIe siècle et surtout répandu au XIIe et au début du XIIIe siècle, la composition réunit, autour du Christ en croix, saint Jean et le centurion (à droite), Marie suivie de deux femmes (à gauche) et deux anges éplorés dans le ciel[41] (fig. 15). Le corps du Seigneur, Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς, bien proportionné, s'infléchit légèrement vers la gauche, comme c'est la règle à cette époque, mais les bras, pliés au coude, dessinent une ligne brisée inhabituelle à Byzance avant une date tardive[42]. La tête du Christ mort, dont les cheveux se répandent en mèches ondulées sur l'épaule, tombe sur le côté en formant un angle très aigu[43]. La moustache est divisée en deux parties, laissant entre la lèvre et le nez un espace clair ; souvent considéré comme d'origine occidentale, ce type de moustache s'observe aussi dans les œuvres orientales[44]. En revanche, la fine ornementation du nimbe crucifère rappelle surtout les images italiennes du *Duecento*[45]. Les bras légèrement évasées de la croix sont bordés d'un rang de perles et marqués, au centre, d'un point rouge entre quatre perles blanches disposées en losange[46] ; de part et d'autre, de fins rinceaux dessinent deux motifs cordiformes opposés par la base, enfermant chacun un motif ou une gemme. Un *perizoma* transparent, admirablement rendu, ceint les hanches du Christ : c'est là un autre trait remarquable, qui se rencontre à Byzance (dès le XIe siècle, mais surtout à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle) comme dans certaines crucifixions italiennes des XIIe-XIIIe siècles[47]. La croix est fichée dans un monticule rocheux, le Golgotha, et sa base affermie par deux pieus. Le crâne d'Adam est représenté de façon moins schématique que d'habitude : de profil, la mâchoire entrouverte encore garnie de dents, comme, par exemple, sur une « icône des Croisés » du milieu du XIIIe siècle, au Mont Sinaï[48]. A droite, se tient saint Jean, désigné comme le Théologien, ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης) ὁ Θεολόγος, dans une attitude de douleur traditionnelle depuis le XIe siècle : la main droite soutient le visage légèrement incliné, la gauche abaissée saisit un pan de l'*himation*[49]. Ce dernier, jaune-vert, est drapé sur une tunique blanche. L'auriculaire de la main droite, replié devant la joue, vient toucher le nez, détail peut-être d'origine occidentale, qui s'observe au XIIIe siècle sur plusieurs « icônes de Croisés » et que l'on retrouve assez souvent en Italie comme dans les œuvres issues du Royaume latin de Jérusalem[50]. Le centurion, près de Jean, suit l'iconographie courante : en



14. Crucifixion

15. Crucifixion : schéma



costume militaire, la tête couverte d'un voile sombre, il regarde vers le Christ, la main droite levée, prononçant les paroles que rapportent *Matthieu* 27, 54 et *Marc* 15, 39, et qui sont inscrites plus haut : ἀλη[θ]ῶς Θ(εο)ῦ ὑ(ιό)ς ἦν οὗτο[ς], « Vraiment celui-ci était fils de Dieu »[51]. Il tient une lance et un bouclier circulaire, dont le décor de bandes parallèles (rouge foncé) sur fond blanc est typique des images de boucliers occidentales[52]. Symétriquement à saint Jean, à gauche de la croix, se trouve la Vierge, Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ, partiellement conservée, en tunique bleue et *maphorion* brun. L'attitude est conventionnelle : bras croisés sur la poitrine, la main droite montrant Jésus ; plus rare est le geste de la main gauche, qui agrippe le bord du *maphorion,* comme sur quelques œuvres du XIIIe siècle marquées par une influence occidentale[53]. Deux femmes suivaient Marie. La première, très effacée, en robe blanche et *maphorion* rouge foncé, penchait la tête vers la gauche, où se tient la seconde (tunique rose, *maphorion* bleu) peinte dans la même attitude que la Vierge, le visage marqué par le chagrin. Deux anges éplorés, figurés à mi-corps et volant horizontalement, remplissent les angles supérieurs de la composition. Leurs vêtements, blancs et roses, sont de couleurs alternées. Ils pressent leurs mains nues contre leur visage, en un geste expressif de douleur, qui accentue le caractère dramatique de la

scène. Attestée de bonne heure dans l'iconographie de la Crucifixion, la présence des anges ne s'impose qu'à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, mais, dans les œuvres byzantines antérieures à l'époque des Paléologues, l'émotion est généralement plus discrète, la douleur retenue et les anges conservent les mains voilées[54]. Le type adopté par le peintre de Yüksekli correspond davantage aux images occidentales du XIIIe siècle et se retrouve sur certaines « icônes des Croisés »[55]. Entre les anges et la croix, les symboles cosmiques (Soleil et Lune) constituent un élément plutôt archaïsant à Byzance, mais nullement exceptionnel[56]. A gauche, un disque rougeoyant contient le profil du Soleil ; le disque gris-clair de la Lune, à droite, est plus effacé. Le fond de la composition est asymétrique : à gauche, derrière les Marie, s'élève une colline rouge, tandis qu'à droite se trouve un édifice allongé (ocre) couvert d'un toit rouge, à double pente, représentation schématique du temple de Jérusalem, que l'on rencontre surtout dans les images des XIIe-XIIIe siècle[57].

La *Descente aux Limbes,* à gauche de la Crucifixion, face au Baptême, est désignée du titre rare : « la sainte Anastasis », ἡ ἅγια ἀνάστασις (fig. 16, 17). Elle suit la formule dite « en *contrapposto* », type caractéristique surtout des XI-XIIe siècles, mais maintenu également plus tard[58]. Inhabituelle est, cependant, l'allure très statique du Christ, 'I(ησοῦ)ς X(ριστό)ς, debout, pratiquement de face, sur la personnification de l'Hadès. Il n'y a ici ni large foulée, ni pan flottant de vêtement pour souligner le mouvement du Seigneur entraînant Adam hors des Limbes. Cette variante, assez rare, s'observe en Cappadoce, à Karşı kilise (1212), dans quelques miniatures syriennes du début du XIIIe et, vers le milieu du siècle à Bojana (1259), où la frontalité est encore plus rigide[59]. Un fin réseau de lumières ocres éclaire l'*himation* brun du Christ, traduisant, comme c'est l'usage, l'éclat de la lumière qui envahit des Limbes. Le visage allongé, aux traits fins et à l'expression douce, présente de grands yeux en amande, largement ouverts, et une petite moustache divisée en deux parties. Comme précédemment, le nimbe crucifère se distingue par la préciosité de son ornementation. Brandissant la croix dans la main gauche[60], le Christ saisit de la dextre le poignet d'Adam et foule aux pieds, sur la tête et le dos, une grosse figure masculine (Hadès, Satan ou la Mort), qui remplit presque entièrement la cavité sombre des Limbes. Le corps puissant, aux côtes marquées, est nu et prostré, les genoux fléchis ramenés sous le ventre, les bras croisés, chevilles et poignets entravés par une chaîne. Le visage aux yeux clos, vu de face, est entouré par une chevelure et une barbe blanches et abondantes et présente une fine moustache horizontale, aux longues extrémités pointues. La présence d'Hadès ou de Satan enchaîné est fréquente dans l'iconographie de la scène au XIIIe siècle[61], mais la formule adoptée à Yüksekli n'a pas de parallèle exact et souligne bien l'idée d'anéantissement de la Mort, que symbolise le piétinement d'Hadès : il est déjà tout à fait vaincu, passif, les yeux fermés et non, comme on le voit souvent, le regard effrayé, semblant supplier le Christ, tentant de fuir ou encore essayant de retenir Adam par le pied. Rare est également la présentation frontale du visage de ce personnage « négatif », plus souvent montré de profil, voire même de dos[62]. Au bas de l'image, sous l'Hadès, sont partiellement visibles les deux battants de bois des portes brisées de l'Enfer, motif qui ne devient vraiment courant qu'à partir du XIIe siècle[63]. Des éléments de serrures et de ferrures sont disséminés sur le fond noir des Limbes, soulignant, comme c'est l'usage, l'idée de destruction des portes. Le groupe des protoplastes, à gauche, est traditionnel. Adam, en tunique blanche et manteau jaune clair, est à demi agenouillé dans un sarcophage vu en perspective, la main droite levée vers le Christ, qui saisit son poignet gauche. La tête est détruite, mais on voit encore, tombant dans le dos, une mèche de chevelure grise. Eve, drapée d'un *maphorion* rouge sombre, est debout derrière, les deux mains nues tendues vers Jésus, qu'elle implore du regard. Au-dessus apparaît, à l'arrière-plan, un troisième personnage (juste ou prophète), au crâne chauve et à barbe blanche[64]. Un second sarcophage, à droite, contient les figures en buste de David et de Salomon, qui, légèrement tournés l'un vers l'autre, semblent converser. Cette manière de présenter les rois-prophètes, à mi-corps dans un sarcophage, est, pour le XIIIe siècle, un trait plutôt archaïque, mais qui n'est pas exceptionnel dans les ensembles provinciaux[65]. Ils portent la chlamyde et une couronne simple, dépourvue de *prependoulia* et ornée de gemmes alternativement rectangulaires et ovales. Au-dessus, serrés contre le cadre du tableau, trois personnages l'un derrière l'autre, tournés vers le centre. Le premier, à gauche, est sûrement saint Jean-Baptiste, quasi obligatoire dans l'iconographie du thème à partir du XIIe siècle[66]. A côté, deux visages de vieillards, prophètes ou justes. A gauche et à droite de la composition s'élèvent, dans le fond, des collines aux formes assez déchiquetées, traitées dans des teintes ocres, roses, rouges et gris-violacé.

Entre le Baptême et l'Anastasis, figurait, dans le tympan du mur ouest, la *Présentation du Christ au temple.* Il n'en reste que les extrémités latérales : une partie de Joseph à gauche et la prophétesse Anne à droite. Celle-ci, figurée jeune, en robe jaune et *maphorion* pourpre, tient le long rouleau déployé où s'inscrivait sa prophétie. Deux édifices de couleur rose encadraient la scène.

Trois autres compositions, dans les parties basses de l'église, complètent le cycle des Grandes Fêtes. L'*Entrée à Jérusalem,* sur le mur nord, dans l'écoinçon entre les deux niches, suit, dans ses grandes lignes, une iconographie traditionnelle : le Seigneur chevauchant l'ânon, au centre, est encadré par le groupe des apôtres, à gauche, et par celui des Juifs devant l'enceinte fortifiée de Jérusalem, à droite (fig. 18, 19). Par la sobriété de la composition, le nombre limité des figurants (d'ailleurs imposés ici par la superficie de l'espace à décorer), la scène rappelle les représentations des XIe-XIIe siècles[67]. L'attitude du Christ, 'I(ησοῦ)ς X(ριστό)ς, reste également celle qui prévalait avant le XIIIe siècle : face au spectateur, le visage légèrement tourné vers les Juifs qui l'accueillent, et non, comme on le voit dans les monuments plus novateurs du XIIIe, se retournant vers l'arrière pour parler aux disciples[68]. L'ânon baisse la tête vers le sol où deux enfants étendent des vêtements. Trois apôtres suivaient Jésus, nombre réduit lié à l'espace disponible, et qui reste assez fréquent, au XIIIe siècle, dans les œuvres provinciales[69]. En tête, on attendrait saint Pierre, la main droite levée vers le Christ ; le visage est détruit, mais un fragment de chevelure brune fait penser qu'il s'agissait d'un autre disciple. Les deux suivants ne sont que partiellement visibles, coupés par l'arc de la niche occidentale. Au fond, deux rochers tabulaires, rose et ocre, soulignent la verticalité des figures des apôtres, tandis que, plus à droite, le Mont des Oliviers (rose) descend en pente douce, accompagnant le mouvement du Christ vers Jérusalem. Parallèlement à la ligne de la colline, s'incline vers la gauche le feuillage de l'arbre, où est perché un enfant, près de l'entrée de la cité. Le groupe des Juifs, compact et peu nombreux, est massé dans l'embrasure d'une grande porte rectangulaire et coupé, dans le bas, par la niche orientale. On n'y voit que des hommes, le premier, vieillard à longue barbe blanche, tendant un rameau vers le Christ. La ville de Jérusalem, de couleur rose, est représentée par une enceinte crénelée flanquée de quatre tours vues en perspective[70]. Aucun édifice n'est visible à l'intérieur, où se trouvent, en revanche, deux femmes, la première, le bras tendu, montrant l'arrivée du Christ à sa compagne. La présence de spectateurs dans la cité, élément pittoresque qui correspond à une tradition ancienne,

16. Anatasis

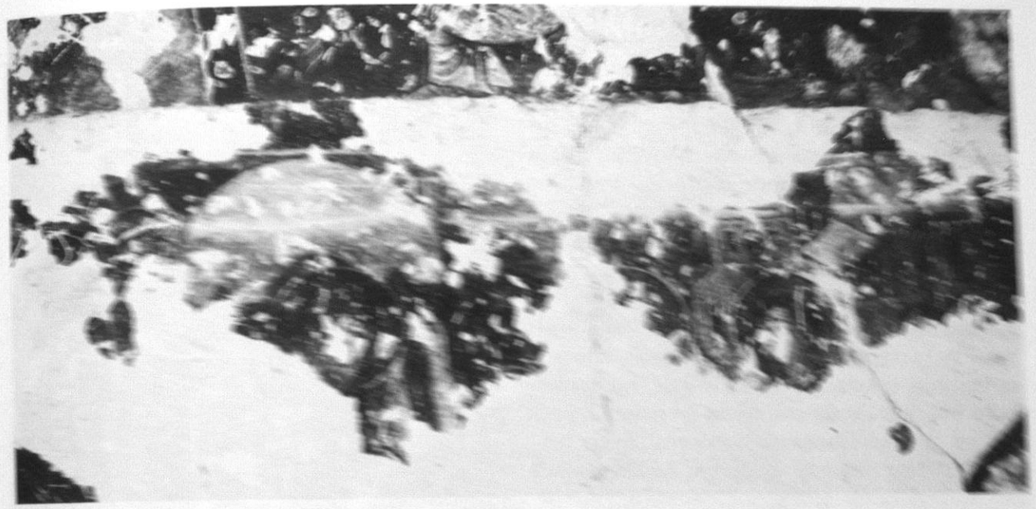
17. Anastasis : schéma

18. Entrée à Jérusalem : schéma

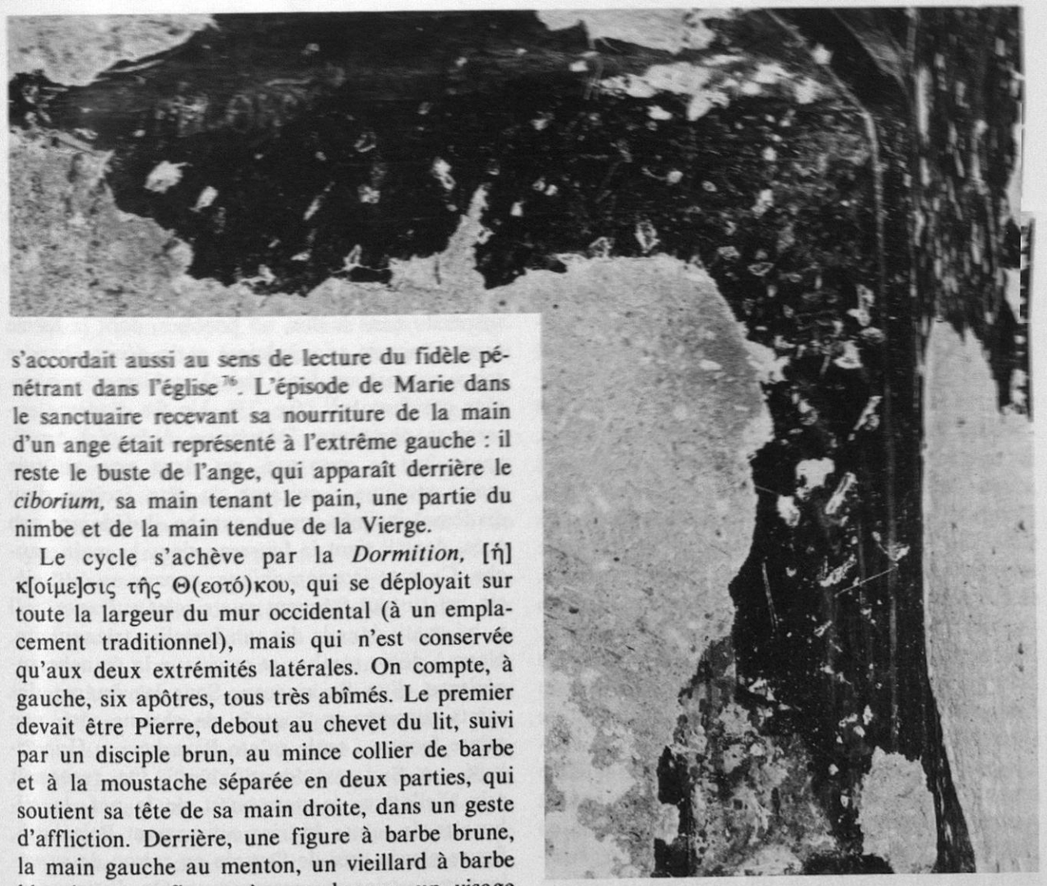
19. Entrée à Jérusalem, détail

reste relativement rare dans l'iconographie byzantine médiévale[71]. Inhabituelle est également la coiffe de ces femmes, bonnet aplati, légèrement évasé vers le haut, peut-être inspiré d'une mode contemporaine[72].

Face à l'Entrée à Jérusalem est conservée, sur le mur sud, la partie supérieure de la *Présentation de la Vierge au temple,* thème souvent associé, en raison de son importance liturgique, au cycle de Dodécaorton et généralement figuré en étroite relation avec la Nativité du Christ[73] (fig. 20). Le titre de la scène, partiellement conservé, τά εἰσ[όδεια τῆς Θεοτόκου], correspond à l'appellation de l'épisode dans le calendrier liturgique. A gauche, un grand *ciborium* à coupole aplatie, portée par quatre colonnes, surmonte la figure du grand-prêtre, coiffé d'une tiare (semblable au bonnet des Mages dans la Nativité), qui, tourné vers la droite, accueillait Marie. Celle-ci est détruite, mais au-dessus de son emplacement présumé s'élève un second élément architectural, à coupole pointue[74]. Joachim et Anne, dont on reconnaît encore la tête drapée du *maphorion,* suivaient la Vierge et derrière, un peu à l'écart, se tenait le groupe des jeunes filles réduit, faute de place, à trois figures, dont il ne reste que le haut des têtes[75]. Au fond, des architectures en perspective, gris-mauve et rose, évoquent le temple. Contrairement au schéma le plus courant, la procession se dirigeait donc de droite à gauche, afin que Marie semble aller vers le sanctuaire réel de l'église ; la scène faisait ainsi pendant à l'Entrée à Jérusalem, animée du même mouvement d'Ouest en Est, et



20. Présentation de la Vierge au temple



21. Dormition, détail : les femmes

s'accordait aussi au sens de lecture du fidèle pénétrant dans l'église[76]. L'épisode de Marie dans le sanctuaire recevant sa nourriture de la main d'un ange était représenté à l'extrême gauche : il reste le buste de l'ange, qui apparaît derrière le *ciborium,* sa main tenant le pain, une partie du nimbe et de la main tendue de la Vierge.

Le cycle s'achève par la *Dormition,* [ἡ] κ[οίμε]σις τῆς Θ(εοτό)κου, qui se déployait sur toute la largeur du mur occidental (à un emplacement traditionnel), mais qui n'est conservée qu'aux deux extrémités latérales. On compte, à gauche, six apôtres, tous très abîmés. Le premier devait être Pierre, debout au chevet du lit, suivi par un disciple brun, au mince collier de barbe et à la moustache séparée en deux parties, qui soutient sa tête de sa main droite, dans un geste d'affliction. Derrière, une figure à barbe brune, la main gauche au menton, un vieillard à barbe blanche et, enfin, après une lacune, un visage imberbe. A droite, au second plan, on distingue

un évêque, à barbe blanche, l'un de ceux qui apparaissent dans l'iconographie de la scène dès le Xe siècle [77]. A l'extrémité droite de la composition, se tiennent deux femmes, dont la mieux conservée, contre le cadre, drapée dans un *maphorion* noir, remonte ses mains voilées jusque sous ses yeux, en un geste expressif de douleur (fig. 21). Ses grands yeux en amande, abrités par d'épais sourcils contractés, fixent le spectateur. Derrière les deux groupes de personnages, à gauche et à droite du tableau, s'élèvent deux édifices, de couleur rose, décorés de frises horizontales (dents de scie, motifs lancéolés disposés en zig-zag, créneaux). Dans le ciel est encore conservé, à droite du centre, un fragment d'aile, qui appartenait vraisemblablement à l'ange venant recueillir l'âme de la Vierge. La disposition des apôtres, leurs attitudes, l'ornementation de l'architecture sont conformes aux schémas en usage aux XIIe-XIIIe siècles, mais l'emplacement des femmes au premier plan, au même niveau que les disciples, est l'indice d'une datation assez tardive [78].

22. *Extrémité orientale du mur nord : rosace et grand-prêtre*

Les figures isolées

Peintes sur les murs de la nef et dans les niches, elles complétaient le programme iconographique de l'église. La couche 3 a, sur la paroi orientale, presque entièrement disparu ; l'abréviation Χ(ριστό)ς, sur le piédroit sud, permet cependant de restituer là une icône monumentale du Christ. L'entrée du sanctuaire est encadrée, à l'extrémité est des murs nord et sud, par deux figures de grands prêtres de l'Ancienne Loi, tournés vers l'abside et balançant un encensoir. Les deux vieillards, barbus, à la longue chevelure blanche, portent le costume traditionnel, surtout visible, malgré la dégradation des peintures, du côté nord : sous la *lacerna* rouge, bordée d'un galon jaune et attachée devant le buste, on reconnaît, porté sur une longue robe, l'*éphod* où sont fixées des pierres précieuses (fig. 22). Sur la tête, une tiare rouge, de même type que la coiffe des Mages, dans la Nativité. La figure du mur sud tient encore, sur sa main gauche voilée, une pyxide à couvercle conique [79]. L'inscription ὁ δίκαι[ος] Ἀαρών permet de l'identifier au « juste Aaron ». Le nom de son vis-à-vis a disparu, mais il s'agissait sûrement de Melchisédech, représenté avec Aaron dans l'abside de l'église voisine [80]. Du côté sud, subsiste encore, sous la figure du grand-prêtre, au bas du mur, la partie inférieure d'un évêque, de face, en tunique blanche et *phélonion* rouge foncé, arborant un *épitrachélion* et un *enchirion* richement décorés.

A l'extrémité opposée de la nef, deux saints militaires sont représentés en gardiens de l'entrée, sur les murs nord et sud, au même niveau que les grands-prêtres. Au nord se trouve Procope, ὁ ἅγιος Προκόπιος, frontal, en costume guerrier, la lance dans la main droite ; il porte, suspendu dans le dos, un bouclier, dont la forme (apparemment triangulaire) et le décor (bandes rouge sombre sur fond blanc) trahissent une origine occidentale [81] (fig. 23). Un fin diadème enserre sa chevelure. Démétrius, ὁ ἅγιο[ς] Δημήτριος, sur le mur sud, est dans une attitude moins statique : cuirassé, la tête (ceinte d'un diadème) inclinée vers la gauche, il dédaigne son épée, dont il tient le fourreau dans la main gauche. Ce type iconographique, apparu au XIIe siècle, est surtout fréquent aux siècles suivants [82]. Il a, lui aussi, dans le dos, un bouclier triangulaire, blanc à décor sombre et orné, sur la tranche supérieure, d'un fin rinceau. Sous les images des saints guerriers se trouvait, de chaque côté, une sainte femme : seule sainte Paraskévi,... Παρασκεβί, au Sud, est identifiable [83]. On reconnaît près d'elle, sur le mur ouest de la nef, la silhouette de sainte Marina assommant Belzébuth, figure placée près de l'entrée en raison de sa valeur protectrice et apotropaïque. On distingue sa tête, voilée du *maphorion* et tournée vers la

23. *Extrémité occidentale du mur nord : saint Procope, rosace ; dans la niche : Saint-Christophe*

droite, le bras droit levé armé du marteau et la main gauche tenant Belzébuth (détruit) par les cheveux, selon une iconographie fréquente surtout à partir du XIIIe siècle [84].

Au fond de la niche ouest du mur nord était peinte une grande image de saint Christophore, ὁ ἅγιος Χρηστοφόρος, le célèbre martyr de Lycie, protecteur des voyageurs et des pélerins et objet d'une vénération spéciale des donateurs, qui s'étaient fait représenter à ses côtés (fig. 23). Vêtu de la chlamyde, il tenait devant lui une petite croix ; le visage est détruit, mais l'on peut voir qu'il était figuré âgé, avec une barbe et une longue chevelure blanches, conformément à un type iconographique courant en Occident et contrairement au type oriental, qui le montre imberbe [85]. Deux donateurs nimbés, deux fois plus petits que le saint, se tenaient debout de part et d'autre. Il ne reste qu'un fragment de nimbe à droite et, à gauche, le haut de la tête et un peu du vêtement d'une figure féminine, dont l'invocation est tracée à côté : δέισις τ[ῆ]ς δούλ[ης] τοῦ Θ(εο)ῦ Σκρηβόνισα, « Prière de la servante de Dieu, Skrèbonisa ». A l'intrados de l'arc de la niche, deux saints moines debout se font face. A droite (côté est), on reconnaît, grâce à son type iconographique (grand front ridé, crâne presque chauve et barbe blanche large et courte partagée en deux pour laisser le menton dégagée), saint Sabas de Jérusalem. Illustre représentant de la vie monastique palestinienne, il ne compte pas cependant au nombre des saints moines les plus fréquents dans les églises byzantines [86]. Son inclusion dans le programme de Yüksekli est sûrement liée à une dévotion particulière de la part des commanditaires : figuré près du donateur, il est le seul des saints peints dans l'église qui tienne un rouleau inscrit, où on lit : ἀπόσον τῶν πολλῶν ὕπνων ἀπο [τῶ]ν ὀφθαλμον σου, « Écarte de tes yeux le profond sommeil » [87]. En face, se tient Ephrem, Ἐφρέμ, le célèbre ermite de Mésopotamie. La tête couverte du *koukoulion*, il a une petite barbe blanche pointue ; la main gauche ouverte devant la poitrine, il tenait, dans la droite, une petit croix. Plus bas, sur la face interne des piédroits de la niche, se trouvaient deux saintes femmes : celle de gauche, détruite, était Kyriaki, Κυρ[ιακ]ή, celle de droite, qui portait un voile blanc autour de la tête, sainte Barbe, ἡ ἅγια [Β]αρ[βάρα] [88].

La niche ouest du mur sud contenait, face à saint Christophore, une grande figure de l'archange Michel, Μιχ(αὴλ), en gardien de l'église, comme on le voit souvent, surtout à partir du XIIIe siècle. Très dégradé, il était revêtu du *loros*

impérial, la lance dans la main droite, le globe posé sur la gauche. Deux saints moines debout occupent à nouveau l'intrados. Le fondateur du monachisme oriental, Antoine, 'Αντόνιος, est à l'Est, en *koukoulion,* une petite croix dans la main gauche. Il est associé, comme c'est fréquent, au père du monachisme palestinien, saint Euthyme, ὁ ὅσ(ιος) Εὐθήμιος, sur le versant ouest. Son type physique – barbe mi-longue, chevelure courte mais assez abondante – n'est pas celui qui prévaut dans les images tardives (calvitie prononcée, longue barbe), mais rappelle davantage ses portraits plus anciens[89]. Il tient lui aussi une croix. Sur les piédroits n'est conservée qu'une partie de la figure du saint médecin Damien, ὁ ἅ(γιος) Δα[μ]ιαν[ός], à l'Ouest. Il a les attributs habituels : petite lancette blanche et boîte. Saint Cosme lui était vraisemblablement associé, sur le piédroit est.

Le décor des niches orientales de la nef témoigne encore de l'intérêt porté, pour leur fonction d'intercession, aux saints anargyres. Saint Jean, [ὁ ἅγιος] 'Ιωάννης, et saint Cyr, ὁ ἅ(γιος) Κῦ[ρος], figurent dans l'intrados de la niche sud. Le premier, en tunique blanche, manteau rouge et chaussures de même couleur, tient une croix ; le second, vieillard au front dégarni, à barbe blanche, porte une petite fiole à long col, l'index droit posé sur le goulot[90]. Dans la niche nord n'est conservé (sur le versant ouest) que saint Hermolaos, ὁ ἅ(γιος) [Ἑ]ρμώλαος, à la barbe grisonnante, un grand *codex* fermé à reliure orfèvrée dans les mains ; sous sa chasuble marron foncé apparaît son étroite étole de prêtre. On peut supposer qu'en face était représenté son disciple, saint Pantéléimon, qui lui est souvent associé[91]. D'autres saints étaient figurés sur les piédroits : ils sont détruits dans la niche nord, tandis qu'au Sud subsistent la main droite levée d'un saint Jean, ὁ ἅ(γιος) 'Ιω(άννης), à l'Ouest, et une inscription fragmentaire, ϛοπι..., près d'une image disparue, à l'Est.

Ornements et niche du mur Ouest

Quatre rosaces à huit pointes, traitées de façon à simuler la troisième dimension, décorent les murs latéraux de la nef. Deux grandes (0,30 m de diamètre environ), à l'Est, séparent l'arc des niches des figures de grands-prêtres, deux plus petites (0,20 m) s'inserrent à l'Ouest entre les niches et les saints militaires (fig. 22, 23). Ce type de motif, qui peut prendre des formes plus ou moins complexes, n'est pas des plus fréquents, mais il se rencontre cependant dans la peinture monumentale, à partir de la fin du XIIe siècle[92]. Le décor du bas des murs est perdu, mais une imitation de draperie suspendue est visible sous la niche de la paroi occidentale ; dans celle-ci est peinte une croix latine accostée d'inscriptions fragmentaires (dont νηκα) et montée sur une hampe qui descend jusqu'au fond de la cuve. Dans l'arc, un quadrillage décoratif[93].

Remarques sur le style

Il faut souligner d'emblée la haute qualité artistique de ces peintures, œuvre d'un artiste de talent, excellant particulièrement dans le rendu de la figure humaine. Ceci est surtout sensible dans les compositions peintes dans la voûte. Les personnages sont bien proportionnés et d'un canon classique, peu élancés mais minces[94]. La structure organique du corps est respectée, les attitudes sont naturelles, les gestes – sauf pour quelques figures de l'Ascension – mesurés. L'impression de calme domine, sans rigidité cependant. La représentation des nus est remarquable, de même que celle des mains et des pieds, montrés en raccourcis, avec une exactitude rarement atteinte à Byzance. L'habileté du dessin, qui cerne d'un contour rouge ou brun-foncé les figures va de pair avec un modelé délicat des chairs, qui, sans contrastes marqués, suggère discrètement la forme plastique. Certains visages sont tout à fait conformes, par leur structure, leur modelé pictural, leur expression calme et douce, aux tendances classiques de la peinture byzantine au XIIIe siècle. C'est le cas de ceux des anges de l'Ascension ou de celui de la Vierge, dans la Nativité (fig. 9) : son visage large et plein, au menton rond et à la petite bouche charnue, aux yeux en amande largement ouverts sous les sourcils arqués, est animé d'une expression à la fois tendre et un peu triste. Le modelé, pictural, est très doux, sans opposition brutale : sur le ton de chair ocre sont posées de très discrètes ombres vert clair ou brun rouge, de légères taches roses (sur les joues ou le menton) et de fins rehauts de lumière. Le Christ de l'Anastasis offre un autre exemple de visage délicatement modelé, à l'ovale plus allongé, aux traits finement dessinés et à l'expression d'une grande douceur. Le centurion de la Crucifixion présente des traits plus énergiques, mais une facture analogue, aux constrastes seulement plus marqués, accusant davantage le volume plastique. Certains visages (dans l'Ascension, par exemple), sont plus émaciés, avec modération cependant, et ils conservent les mêmes traits généraux : yeux grand ouverts à la pupille large, nez droit ou très légèrement busqué, assez fort, bouche charnue et bien dessinée. Le modelé

est simple, mais assez vigoureux. D'autres personnages (Joseph dans la Nativité, Aaron ou les figures de moines) sont d'une facture plus schématique, reposant seulement sur une harmonie simple de tons ocres et bruns. Presque toujours le modelé des chairs coexiste avec une facture plus linéaire pour le rendu des chevelures et des barbes, comme on le voit souvent dans les monuments du XIIIe siècle. Le traitement des vêtements est, lui aussi, classique : les drapés antiques sont souples, généralement calmes et bien disposés. S'ils suivent souvent avec naturel les formes et les mouvements du corps, ils accusent peu le volume plastique. Le Christ de l'Anastasis est drapé d'un himation au dessin assez complexe, mais plat et linéaire, l'immatérialité du corps étant encore accentuée par le fin réseau de lignes ocres qui strient le tissu. On trouve peu de plis agités ou complexes, hormis pour quelques figures de l'Ascension. Le rendu des vêtements repose, sauf rares exceptions, sur le système traditionnel qui recourt à deux ou trois nuances de la même gamme, avec addition de noir et de lumières blanches. Le drapé, bien conservé, de l'ange du Baptême en offre un bel exemple. Le tissu, souple et lumineux, est traité de façon décorative et, bien que fragmenté de façon assez arbitraire, il suggère cependant une certaine plasticité (fig. 13). Très différent est le manteau de saint Jean dans la Crucifixion : la chute des plis est plus simple, mais le modelé plus élaboré et les contrastes plus marqués entre parties sombres et claires. Les tons jaune et vert du tissu sont ici ombrés de marron foncé et éclairés de rehauts blancs.

Les compositions restent, elles aussi, dans le goût de l'art « classique » byzantin : simples et claires, elles visent à l'équilibre harmonieux des groupes distribués autour d'un axe médian, qu'occupe généralement le Christ. L'articulation rythmique et l'unité des tableaux sont assurées par les attitudes des personnages, leurs gestes, leurs regards, mais aussi par l'utilisation des couleurs. Sauf dans l'Anastasis, on observe peu de différence d'échelle entre les protagonistes des scènes et les figures secondaires. Les compositions sont sobres, avec un nombre de personnages limité, parfois massés en profondeur pour tenir dans le champ, et généralement statiques. L'environnement est conventionnel et, presque toujours, dans la tradition des XIe-XIIe siècles. Les collines rocheuses, aux formes stylisées, sont peintes de couleurs souvent irréelles : ocres, mais aussi rouges, roses plus ou moins tempérés de gris, mauves. Leurs parois sont hérissées de multiples aspérités (Baptême, Crucifixion), parfois en forme d'écailles (Nativité) ou creusées de crevasses (Anastasis), qui traduisent de façon peu réaliste leur aspect rocheux. Les architectures, dans la Présentation du Christ au temple, la Dormition ou l'Entrée à Jérusalem, sont traitées en rose et restent essentiellement bi-dimensionnelles. Seuls les édifices peints à droite, dans la Présentation de la Vierge au temple (fig. 10), vus de trois quarts, en perspective, suggèrent efficacement un espace tri-dimensionnel, comme on le voit dans la peinture monumentale byzantine à partir du XIIIe siècle, mais sans la complexité qui caractérise souvent les représentations architecturales de l'époque des Paléologues[95].

La gamme chromatique est d'une tonalité générale assez soutenue et elle se distingue par un large emploi des teintes rouges, roses, mauves et lilas, avec même par endroits un rouge très vif, harmonisées au blanc, souvent tempéré de gris, à l'ocre jaune et au bleu sombre (aujourd'hui terni) des fonds[96].

Conclusion sur les peintures de la couche 3

Au terme de cette présentation rapide, on peut proposer pour ce décor une datation non antérieure au milieu du XIIIe siècle. Même si dans bien des cas, le peintre reste fidèle à des modèles anciens (XIe-XIIe siècles), plusieurs indices, iconographiques et stylistiques, révèlent la connaissance de formules diffusées surtout à partir du XIIIe, voire dans la seconde moitié du siècle. La présence de notations d'origine occidentale oriente aussi vers l'époque de l'Empire latin et des états croisés d'Orient. Associant éléments traditionnels et plus novateurs, orientaux et, dans une mesure bien moindre, occidentaux, ce peintre doué, probablement aidé de quelques assistants, fait preuve d'un éclectisme, à la fois dans l'iconographie et le style, qui ne nuit nullement à l'effet d'ensemble et qui est caractéristique de maints ensembles provinciaux du XIIIe siècle. Le raffinement de son art, qui rappelle plus les miniatures et les icônes que la peinture monumentale, fait penser qu'il été formé dans un grand centre et appelé en Cappadoce, alors sous domination turque et sans tradition artistique vivante, par les donateurs. De ceux-ci, on ne connaît que le nom de la donatrice, Skrébonisa[97], mais on peut supposer qu'ils étaient suffisamment fortunés pour faire venir un peintre de talent. Le nimbe qui caractérise leur portrait est un autre indice possible de leur haut rang[98]. Le choix de saint Christophore, près duquel ils s'étaient fait figurer, l'*hapax* que constitue le petit voilier placé sous la

main du Christ, dans la composition du Baptême, permettent de proposer, à titre d'hypothèse, une éventualité : cette fondation, d'ordre privé, serait liée à un lointain et périlleux voyage en mer, que les donateurs aient ainsi imploré la protection divine avant le départ ou qu'ils aient offert le décor, en action de grâces, à l'issue d'une heureuse traversée. La mise en valeur de saint Sabas de Jérusalem, peint, avec un rouleau inscrit, près du donateur, est un autre indice, mais d'interprétation délicate : peut-être les donateurs étaient-ils liés, d'une manière ou d'une autre, au Royaume latin de Jérusalem ? [99].

ÉGLISE N° 2

Creusée à une trentaine de mètres à l'Est-Nord-Est de la précédente, se trouve une seconde église, plus courte (5, 10 m environ) et aujourd'hui à ciel ouvert dans sa partie antérieure. La nef, voûtée en berceau, est creusée de deux grandes niches à fond plat (dans les murs nord et sud), qui donnent au plan une forme de croix libre [100]. L'abside dessine un demi-cercle légèrement outrepassé et aplati ; d'épais chancels, en partie brisés, encadraient l'entrée. L'autel était accolé à la paroi et encadré par deux courtes banquettes ; une niche cintrée, à fond plat, est creusée (pour faire office de prothèse) du côté nord, un siège réservé dans le rocher dans le coin sud-ouest.

Le décor peint, jadis étendu à toute l'église, n'est relativement bien conservé que dans l'abside. Dans la nef ne subsistent que d'infimes fragments, suffisants cependant pour restituer, au fond de la niche sud, un grand archange frontal, et peut-être, sur le mur est, les deux figures de l'Annonciation, dont il ne reste que les nimbes. A l'extrémité orientale de la voûte, du côté sud, deux femmes, dont l'une tient une petite fiole, appartenaient peut-être à une représentation des Myrophores au sépulcre.

Malgré la poussière qui recouvre les peintures de l'abside, on reconnaît, dans la voûte, la *Déisis* traditionnelle. Le haut de la figure du Christ est détruit, mais on distingue encore les boiseries du trône massif, à dossier droit, sur lequel il siégeait, la main gauche qui tenait un rouleau ou un codex, et le bas de la silhouette, dont les pieds reposent sur un piédestal décoré de perles et de gemmes. Les deux intercesseurs l'encadrent, debout dans l'attitude habituelle. La Vierge, Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ, au Nord, en tunique bleue et *maphorion* rouge, est coupée en bas par la niche creusée de ce côté. Jean, ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης), en face, la chevelure et la barbe brun-rouge, porte sur une tunique rouge, une mélote de couleur ocre, doublée et bordée de fourrure blanche. Tous deux ont la tête entourée d'un large nimbe ocre, cerné d'un trait rouge entre deux lignes blanches. Entre la base du trône et les figures latérales s'intercalent deux grands médaillons, contenant, sur fond rouge foncé, les images en buste de Melchisédech, ὁ δίκγος Μελχισεδέκ, à gauche, et d'Aaron, ὁ δίκεο Ἀαρών à droite (fig. 24). Les deux grands-prêtres, tournés, de trois quarts, vers le centre de l'abside, balancent chacun un encensoir à trois chaînes, une petite pyxide à couvercle conique dans l'autre main [101]. Le médaillon, ocre jaune, est bordé, à l'intérieur, d'une bande noire, qui crée l'illusion d'un cadre en relief.

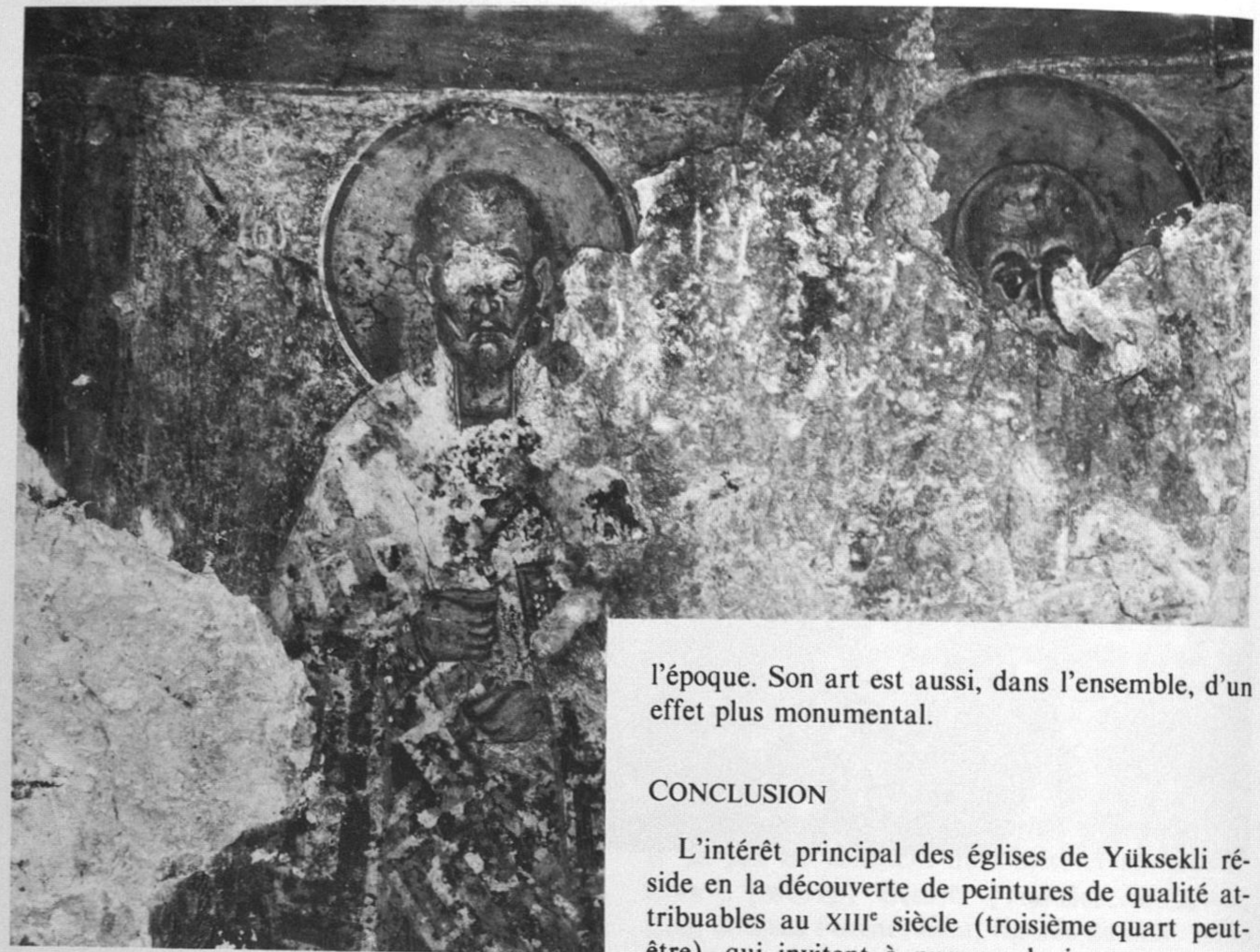
Bien qu'il soit plus endommagé, le décor de la paroi absidale peut être restitué. Au-dessus de l'autel, un cadre rectangulaire (traité comme les médaillons des grands-prêtres) enfermait, sur fond rouge sombre, un buste de la *Théotokos* tenant l'Enfant. Il ne reste que le haut de la tête de Marie, drapée d'un *maphorion* rouge, un pied et un pan de vêtement du Christ et les inscriptions : [Μήτηρ] Θ(εο)ῦ, [Ἰησοῦς] Χ(ριστό)ς. Cinq évêques l'encadraient, figurés de face, selon une iconographie archaïsante, mais encore de mise dans bien des ensembles provinciaux jusqu'à la fin du XIIIe siècle au moins [102]. Le mieux conservé, Jean Chrysostome, ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης)..., est peint à droite de l'autel (du côté sud), à une place d'honneur, qui lui est traditionnellement réservée (fig. 25). Son visage, à la chevelure et à la barbe rouges, est typique de l'iconographie du personnage : grand front dégarni, joues émaciées, courte barbe bifide. Un *codex* fermé dans la main gauche, il tient de la droite une petite croix devant le buste [103]. Il est vêtu d'un riche costume épiscopal, comportant, sur un *sticharion* blanc, *phélonion polystavrion, omophorion, épitrachélion* et *enchirion* [104]. Ces deux derniers attributs, de couleur ocre, sont rehaussés de fins motifs rouge foncé et de perles. A gauche de l'autel, symétriquement, un autre prélat, dont ne restent que le nimbe et le bas du corps : sûrement saint Basile de Césarée, les deux auteurs de la liturgie byzantine occupant habituellement les places d'honneur au centre de l'abside. Il portait également le *polystavrion.* La figure voisine, au Nord, à peu près dans le même état de conservation que Basile, peut être identifiée, grâce à l'inscription fragmentaire,... ὁ Θε[ολόγος], à Grégoire de Nazianze, le Théologien ; il arbore lui aussi un *épitrachélion* et un *enchirion* richement décorés. Du côté sud de

24. Église n° 2 : Aaron

l'abside, succédaient à Jean Chrysostome, saint Nicolas (fig. 25), dont n'est conservé que le haut du visage, près de l'inscription Νικό[λαος], puis un second Grégoire, ὁ ἅ(γιος) Γρι[γόριος], peut-être Grégoire de Nysse, dont il ne reste que le nimbe. Un diacre, en vêtement blanc, saint Étienne, [ὁ ἅγιος] Στέφανος, est peint à l'extrémité du registre. Dans la niche nord se trouve, très endommagé, un sujet souvent associé au programme du *bêma* en raison de son symbolisme eucharistique : le Sacrifice d'Abraham [105]. On voit encore à gauche l'avant-train du bélier attaché à un arbre, à droite, un monticule rouge représentant le bûcher et au centre, l'extrémité de la main de Dieu, le nimbe et le pied d'Abraham agenouillé et les deux petits pieds nus d'Isaac. Sous la niche est peinte une imitation de draperie suspendue et à côté, sur le revers du chancel, un quadrillage ornemental.

Toutes ces peintures sont réalisées dans une gamme de couleurs restreinte : le rouge sombre associé à l'ocre jaune sont les teintes dominantes, complétées par le blanc, le noir et le bleu soutenu des fonds [106]. Le dessin est ferme, mais le trait moins fin, moins élégant que dans l'église précédente. La Vierge et Jean-Baptiste sont, pour des raisons de place, de proportions trapues, tandis que les figures d'évêques sont, au contraire, très élancées. Pieds et mains sont représentés de façon assez schématique ; il en est de même des drapés, qui tombent en plis simples, sans traduire le volume plastique du corps, qui reste plat. Mais c'est surtout la manière de traiter les visages qui diffère : la plasticité en est plus accusée que dans la première église, avec des contrastes plus marqués entre parties ombrées et éclairées. Sur un ton de base rouge foncé, la forme plastique est construite par addition d'ocre et de rehauts blancs, les traits du visage, très marqués, étant dessinés en rouge. Ce modelé pictural vigoureux coexiste avec une facture linéaire très soignée pour le rendu des barbes et chevelures des personnages âgés (Aaron et Melchisédech, Nicolas), traduites par de très fines lignes blanches sur le fond rouge [107].

Malgré ces différences frappantes de technique et de style, le décor présente plus d'un trait commun avec celui de l'église voisine (couche 3). Si la *Déisis* dans l'abside est banale, il n'en est pas de même des grands-prêtres de l'Ancienne Loi [108]. La typologie des visages surtout est identique, comme le montre la confrontation des images d'Aaron : même forme de tête, même dessin des yeux, du nez ou de la bouche,



25. *Eglise n° 2 : Saint-Jean Chrysostome et Saint-Nicolas*

mais modelé tout autre. On peut également comparer le visage du Prodrome, dans la *Déisis* des deux églises, ou celui de Marie, dans le second monument, avec la Vierge de la Nativité, dans le premier. Très différentes au premier abord, elles montrent cependant une forme, des traits et une expression comparables : c'est la facture qui, ici encore, fait la différence, durcissant les traits et accusant la forme plastique dans l'église n° 2. Autres indices des liens entre les deux décors : la semblable représentation du sol par une zone jaune interrompue de bandes rouges verticales [109] et la paléographie des inscriptions. On peut donc conclure à la contemporanéité des deux ensembles, exécutés d'après les mêmes modèles, par les membres d'un même atelier. Si le peintre de l'abside de la seconde chapelle se montre moins habile dans le rendu du corps humain, plus négligent dans l'exécution des mains ou des pieds, il fait preuve d'une réelle personnalité dans le traitement des visages, moins « classiques » que dans le décor voisin, mais expressifs, vigoureusement modelés et dans un esprit peut-être plus « moderne » pour l'époque. Son art est aussi, dans l'ensemble, d'un effet plus monumental.

CONCLUSION

L'intérêt principal des églises de Yüksekli réside en la découverte de peintures de qualité attribuables au XIIIe siècle (troisième quart peut-être), qui invitent à nuancer le jugement assez sévère porté sur la production artistique grecque de la Cappadoce sous domination turque [110]. La plupart des ensembles connus jusqu'ici sont, en effet, caractérisés par l'archaïsme de l'iconographie et la pauvreté du style, même quand ils émanent de riches fondateurs, comme Saint-Georges de Belisırma [111]. Font exception, cependant, les décors de Bezirana kilisesi, dans la vallée de Peristrema, et de Saint-Georges d'Ortaköy, qui, avec aujourd'hui ceux de Yüksekli, témoignent de la circulation, dans la région, de peintres de talent, au courant des tendances nouvelles de la peinture byzantine [112]. Ils prouvent, comme l'indiquent d'autres sources, que la stabilité et la prospérité économique, dont jouit jusqu'au troisième quart du XIIIe siècle l'Anatolie turque, a profité aussi aux communautés grecques chrétiennes qui s'étaient bien intégrées à la société musulmane [113]. Si l'origine des artistes ne peut être précisée, la peinture de Yüksekli est, par son caractère un peu hybride, un intéressant témoignage sur la complexité de ce que l'on appelle aujourd'hui l'« art méditerranéen du XIIIe siècle », art qui mêle, à des degrés divers, composantes orientales et occidentales [114].

Catherine JOLIVET-LÉVY
avec la collaboration de Emre ÖZTÜRK

NOTES

1. En quittant Gülşehir en direction d'Hacıbektaş, le Kırşehir, on trouve au bout de 8 km environ sur la gauche la route qui mène à Yüksekli, distant de 7 km. Sur Gülşehir, anc. Zoropassos : F. Hild et M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)*, Vienne, 1981 (*Tabula Imperii Byzantini*, 2), p. 308-309. Yüksekli n'est pas répertorié, mais figure sur les cartes annexées à cet ouvrage. Nous remercions M. Emre Öztürk pour l'aide qu'il nous a apportée sur le terrain.

2. La nef mesure 5 m de long pour une largeur de 2,30 m (sans les niches) à 3,20 m au fond des niches occidentales ou 3,34 m au fond des niches orientales. La hauteur est de 2,60 m jusqu'à la corniche, 3,50 m jusqu'au sommet de la voûte. La profondeur de l'abside, derrière les chancels (larges de 0,48 m), est de 1,84 m, la largeur de 1,48 à l'entrée à 2,14 (max.), pour une hauteur de 2,65 m. Le relevé du plan est dû à Nicole Lemaigre Demesnil, dont l'aide constante et efficace nous fut particulièrement précieuse : qu'elle soit ici remerciée.

3. Trois petites au centre, creusées très haut, une plus grande du côté nord et, plus basse et plus profonde, une autre au Sud, qui comporte une cavité en forme de croix.

4. Aux Saints-Apôtres de Sinasos (G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris, 1925-1942, t. II, p. 65-66), à Elevra III (G.P. Schiemenz, « Elevra III, ein Neufund kappadokischer Kirchenmalerei », *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 43, 1977/78, p. 232-234), à Karlık et à l'Archangelos de Cemil, abside sud (observations personnelles). Voir aussi Saint-Jean de Güllü dere, où ils sont figurés deux fois dans l'église sud : dans le porche (portant ensemble la croix) et sur le mur est, encadrant l'abside (Nicole et M. Thierry, « Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gülli dere », *Cahiers archéologiques* 15, 1965, p. 102, 103). La composition se rencontre aussi en Géorgie : dans l'église n° 8 de Sabereebi (IXe siècle), les costumes des deux saints rappellent un peu celui d'Hélène à Yüksekli (ornements circulaires) ; cf. T.S. Ševiakova, *Monumentalnaja živopis rannevo srednevekovja Gruzii*, Tbilisi 1983, fig. 43, 44.

5. Certains ont un vêtement décoré de perles. Le troisième à gauche en partant du bas est un vieillard à barbe grise ; près des deux figures inférieures, quelques lettres α... ο et ιδιγ. Ce type de décor est surtout celui des douelles absidales des églises « archaïques », où il s'agit, dans la majorité des cas, de prophètes, mais on le trouve aussi sur le mur est : Göreme 11, Kubelli kilise 1 et 2 (Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 150-151, II, p. 275-276, 293).

6. Cf. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres, 1948, p. 23.

7. Le geste de la main droite est couramment interprété, depuis G. Millet, comme un geste de refus traduisant la pensée de Jean Chrysostome : « elle n'admit pas cette parole » (G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1960², p. 70). Le verset de Luc I, 38 inscrit près de Marie suggère d'y voir plutôt une attitude de soumission et d'acceptation.

8. Près de Gabriel se lisait probablement sa salutation à la Vierge (*Luc* I, 28). Les versets de Luc sont surtout fréquents, dans la peinture monumentale, à partir de la seconde moitié du XIIe siècle (Saint-Néophyte de Paphos, Saints-Apôtres de Pérachorio, Panagia Arakiotissa de Lagoudera, à Chypre ; Saints-Anargyres et Saint-Nicolas Kasnitzès de Castoria), mais ils se rencontrent aussi plus tôt : à Tokalı 2 (vers 960), Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021), Karabaş kilise (1060-1061) en Cappadoce, par ex., est inscrite la salutation de Gabriel. A Sainte-Sophie de Kiev figure également la réponse de Marie.

9. A la Panagia Arakiotissa de Lagoudera et à Saint-Néophyte de Paphos, mais aussi dans l'église moins connue de Mar Musa al-Habashi (Erica Cruikshank Dodd, « Notes on the Monastery of Mar Musa al-Habashi, near Nebek, Syria », *Crusader Art in the Twelfth Century*, éd. J. Folda, BAR Intern. Series, Oxford, 1982, p. 171).

10. Particulièrement sur les icônes : voir, par exemple, K. Weitzmann, *The Icon, Holy Images, sixth to fourteenth century*, Londres, 1978, Pl. 20, 34, 31. Sous les pendentifs de l'église de Mileševa, sont peints huit disques, composés chacun de trois cercles tournant dans des directions opposées et interprétés comme des symboles du Logos (S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1971, p. 16, Pl. XX et sch. 76, 81).

11. Sur ce motif : Marina Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles, 1966, p. 115, pl. XXXII ; on le voit aussi à la Panagia de Trikomo, aux Saints-Apôtres de Pérachorio (A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, « The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes », *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, p. 338 et fig. 52), à Saint-Marc de Venise (O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-Londres, 1984, Pl. 1, fig. 307) et, vers 1200, à l'Episkopi du Magne (N.V. Drandakis, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Athènes, 1964, Pl. 63 B).

12. Sur ces icônes monumentales liées au templon, voir en dernier lieu : Lydie Hadermann-Misguich, « La peinture monumentale du XIIe siècle à Chypre », *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 32, 1985, p. 254-255. Aux exemples précoces cités par l'auteur, on peut ajouter ceux de l'église dite à la citerne du vallon de Karabulut, près d'Avcılar (inédit) et d'Elmalı kilise (Göreme 19), ce dernier détruit, mais restituable. L'image de la Vierge répond à celle du Christ dans les décors du XIIe siècle de l'Évangélistria de Géraki, de la Zoodochos Pégé de Samari, de la Panagia Arakiotissa de Lagoudéra et, probablement, des Saints-Apôtres de Pérachorio. De même au XIIIe, à la Panagia de Moutoullas, Chypre, par ex., au XIVe à Saint-Démétrius de Peć, Žiča, Asinou, etc.

13. De nombreux exemples dans : Tania Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », *Cahiers archéologiques* 29, 1980/81, p. 47-102.

14. Par exemple à Akköy (Bezir kaya kilisesi, inédite), Ayvalıköy, Cemil (Archangelos, abside sud, observation personnelle), Saint-Georges de Belisırma, Karşı kilise, près de Gülşehir, pour nous limiter aux monuments cappadociens.

15. Un Φ conservé à gauche de la croix appartenait probablement à la formule Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) φ(αίνει) π(ᾶσι).

16. La succession des sujets n'est pas chronologique et prééminence est donnée aux quatre thèmes de la voûte, opposés deux à deux de façon significative : Nativité-Crucifixion, Baptême-Anastasis. De même à la Néa Moni de Chios, Nativité et Crucifixion se font face dans les conques est et ouest, Anastasis et Baptême dans les conques nord et sud : Doula Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes, 1985, I. p. 204. A Elmalı et Karanlık kilise, la Nativité est opposée à la Crucifixion, à Çarıklı kilise, Baptême et Anastasis se répondent, etc.

17. Disposition fréquente ; sur les principales variantes dans le nombre et la place des anges porteurs : Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, Münich, 1975, p. 107-108 et tableau E.

18. En Cappadoce, à Saint-Jean de Güllü dere (Thierry, art. cit. note 4, p. 115), Mavrucan, église cruciforme (Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 226), et dans la région du Hasan Dağı, à Agač altı kilise, Kokar kilise et Saint-Georges de Belisırma (Nicole et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris, 1963, p. 80-82, 126, 128, 211-212). En Grèce, à Samari, à l'Episkopi du Magne, Saint-Nicolas de Monemvasie, l'Omorphi Ecclesia d'Egine, etc. De même dans le Ms. syriaque Add. 7169 de la British Library à Londres (J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, Pl. 123, 2).

19. Peut-être la Dormition de la Vierge ? Un cas comparable s'observe dans l'Ascension de Saint-Jean Lampadistis à Kalopanayiotis, Chypre, où le groupe de Pierre, Thomas et Jacques est emprunté à une Entrée à Jérusalem ou à une Resurrection de Lazare : Susan Hatfield Young, *Byzantine Painting in Cyprus during the early Lusignan Period*, Ph. D. Pennsylvania State University, 1983, p. 188-189. Il est vrai que l'on a aussi des Ascensions où des apôtres affligés ou méditatifs voisinent avec des figures plus dynamiques : Évanguélistria de Géraki (N.K. Moutsopoulos et G. Dimitrokallis, *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησὶες τοῦ οἰκισμοῦ*, Thessalonique, 1981, p. 124-125, fig. 197, 199), Saints-Anargyres de Kèpoula (N.V. Drandakis, « Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κηπούλας (1265) », *Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1980, p. 111, Pl. 33 α et β), par ex. Dans d'autres cas, tous les disciples sont calmes, aucun ne regardant vers le haut : exemples dans Kalopissi-Verti, *op. cit.* note 17, p. 111-112.

20. Cf. Kalopissi-Verti, *op. cit.*, p. 31-32.

21. Formule, distincte de l'édicule qui évoquait l'autel de l'église de la Nativité à Bethléem, attestée dès le Xe siècle (Tokalı 2 : Jerphanion, *op. cit.*, Pl. II, 74, 2), courante à partir du XIIIe siècle et habituelle dans l'art des Paléologues (Gradac, Sv. Nikita de Čučer, église du Kral à Studenica, monastère de Marko, églises de la Péribleptos et de la Pantanassa à Mistra, Saint-Apôtres de Thessalonique, etc.).

22. Miniature reproduite dans Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de l'église Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles, 1975, fig. 45. Même disposition sur un volet de tétraptyque du Sinai, fin XIIe : *ibid.*, fig. 60.

23. Il apparaît dès le Xe siècle, pour la Nativité de la Vierge dans le Ménologe de Basile II ; cf. E. Kitzinger, « The Hellenistic Heritage in Byzantine Art », *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, p. 103.

24. On le voit, par exemple, à Daphni, pour la Naissance de la Vierge (V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, fig. 281), dans le lectionnaire du Skévophylakion de Lavra, fol. 114 v (Kitzinger, art. cit. note 23, fig. 8), sur une icône du Sinaï (G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, Athènes 1956/58, fig. 43 et suiv.), à Hosios David (Thessalonique). Le parallèle le plus proche est le bassin représenté dans la Nativité de la Panagia Amasgou de Monagri, à Chypre, au début du XIIIe siècle (Susan Boyd, « The Church of the Panagia Amasgou, Cyprus, and its Wallpaintings », *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, p. 293 et fig. 20).

25. Variante qui a des prototypes antiques, mais qui reste rare à Byzance. L'enfant est soit tenu au-dessus du bassin, comme à la Panagia Amasgou de Monagri, soit déjà en partie plongé dans l'eau, comme à Yüksekli, ce dernier type étant surtout attesté à partir du XIIe siècle. Sur les variantes de l'iconographie du Bain : Boyd, art. cit. note 24, p. 293 ; Kalopissi-Verti, *op. cit.* note 17, p. 94-95.

26. Même geste (d'allocution ?) dans l'ancienne église de Tokalı (M. Restle, *Byzantine Wall-Painting in Asia Minor*, Greenwich, Conn., 1967, II, fig. 67), à Karabaş kilise (*ibid.*, III, fig. 417), aux Quarante-Martyrs de Suveş (*ibid.*, III, fig. 417), dans la grotte du Christ près d'Héraclée du Latmos (O. Wulff, *Milet. Der Latmos*, hrsg. Th. Wiegand, Berlin, 1951, Pl. VI, 1), dans le Ms. Paris. gr. 54 (Millet, *op. cit.* note 7, fig. 42), etc.

27. La coiffure des Mages peut prendre des formes variées, surtout à partir du XIIIe siècle. Elle est alors souvent haute, comme ici, mais la partie inférieure est généralement drapée d'un tissu différent ; c'est aussi la coiffe des Jeunes Hébreux dans la fournaise, au Monastère des Vlatades, à Thessalonique, par exemple (*Thessaloniki and its Monuments*, préf. C. Mavropoulou Tsioumi, Thessalonique, 1985, Pl. 30).

28. Il reste relativement rare dans l'iconographie byzantine antérieure à l'époque des Paléologues. Voir cependant : Tokalı 2 (Restle, *op. cit.* note 26, II, fig. 112), l'évangile arménien de Moughni, Maténadaran n° 7736 (Sirarpie Der Nersessian, *L'Art arménien*, Paris, 1977, p. 110, fig. 80), le Ms. Urbin gr. 2 (cf. note 22), le psautier de la reine Mélisende, Brit. Libr. Egerton 1139 (H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, Pl. 2 a), la fresque des Saints-Archanges d'Iprari (N. Aladašvili, G. Alibegašvili et A. Volskaia, *Rospisi hudožnika Tevdore v verhnej Svanetii*, Tbilisi, 1966, Pl. 7).

29. Son emplacement normal est soit dans le segment de ciel, soit dans le rayon, soit enfin juste au-dessus de l'enfant dans la crèche ; cf. Hadermann-Misguich, *op. cit.* note 22, p. 116-117. En Svanétie, aux Saints-Archanges d'Iprari et à Saints-Quiricus et Julitte de Lagurka, elle est dans la grotte, entre la tête de la Vierge et le trajet du rayon (Aladašvili et *al.*, *op. cit.* note 28, Pl. 7 et 21) ; à Lagoudera, elle est à gauche du départ du rayon, sans qu'on distingue de segment de ciel l'enfermant.

30. La nudité du Christ caractérise surtout les représentations antérieures à l'époque des Paléologues. Son attitude, jambes croisées, bénissant les eaux, fréquente dès le XIe, est répandue au XIIe siècle (cf. Hadermann-Misguich, *op. cit.* note 22, p. 127) et se rencontre parfois plus tard, au XIIIe siècle à Sainte-Sophie de Trébizonde (D. Talbot Rice ed., *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edimbourg, 1968, p. 136-137, fig. 98 et Pl. 57 B), ou, en Attique, à Alepohori (Doula Mouriki, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Athènes, 1978, p. 19), au XIVe, à la Péribleptos de Mistra (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, Pl. 118, 3). A Sainte-Sophie de Trébizonde, le Christ paraît, comme à Yüksekli, tourner le dos au Prodrome ; de même dans la chapelle Saint-Elie du monastère de Saint-Jean Prodrome de Vazelon (fin XIIIe ou XIVe siècle) : A. Bryer et D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington, 1985, II, fig. 222.

31. Vers le milieu du siècle, ils deviennent, en revanche, un élément traditionnel de la composition. Pour des exemples de la première moitié du XIIIe (Karşı kilise, en Cappadoce, Panagia Amasgou de Monagri, manuscrits syriaques, etc.), cf. Boyd, art. cit. note 24, p. 297-298. Antérieurement, on voit surtout des poissons dans des œuvres issues des régions orientales : à Baouit, chapelle XXX (C.C. Walters, *Monastic Archaeology in Egypt*, Warminster, 1974, p. 227), dans un évanliaire arménien de 1038, Maténadaran n° 6201 (Der Nersessian, *op. cit.* note 28, p. 120, fig. 87), sur une plaque géorgienne provenant de Sagolašeni, XIe siècle (A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne et *al.*, *Art and architecture in Medieval Georgia*, Louvain-la-Neuve, 1980, fig. 77), etc. et aussi en Occident (antiphonaire latin de Saint-Pierre de Salzbourg, v. 1160 : M. Durliat, *Art roman*, Paris, 1982, fig. 139).

32. Cf. Mouriki, *op. cit.* note 16, I, p. 123-124, avec une liste d'exemples.

33. Cf. H. Belting, C. Mango et Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978, p. 65.

34. Par exemple à Torcello, Sopoćani, Gračanica, etc.

35. Le premier exemple daté semble être celui du Sopoćani (G. Millet et A. Frolow, *La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, II, Paris, 1957, Pl. 24, 1 et 98, 4). Le motif devient ensuite courant : Bogorodica Ljeviška, Prizren (Draga Panić et Gordana Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade, 1975, p. 138, sch. 30), Métropole de Mistra (Millet, *op. cit.* note 30, Pl. 80,3), Asinou (A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres, 1964, p. 61, fig. 22), Lythrankomi (A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes*, Washington, 1977, p. 154 et fig. 105), etc. Voir aussi, pour cette image : P. Mijović, « La personnification de la Mer dans le Jugement Dernier de Gračanica », *Mélanges Orlandos*, IV, Athènes, 1967/68, p. 212-213. Je ne connais que deux représentations de la Mer tenant un voilier dans la scène du Baptême, toutes deux en Crète : Panagia i Kera, près de Kritsa (fin XIIIe-début XIVe siècle) et Transfiguration de Mescla (1303) : A.K. Orlandos, "Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, αὐ Χριστὸς τῶν Μεσκλῶν", Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος 8, 1955, 56, p. 149.

36. Cf. A. Grabar, « Un reflet du monde latin dans une peinture balkanique du 13e siècle », *Byzantion* 1, 1924, p. 236-240 ; ID., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 168-174 (Boïana). Voir aussi : Christiane Villain-Gandossi, *Le navire médiéval à travers les miniatures*, Paris, 1985, pour des images occidentales.

37. Les thèmes pittoresques (plongeurs, baigneurs, etc.) introduits dans la composition du Baptême dès l'époque médio-byzantine, se multiplient dans l'art des Paléologues (cf. Mouriki, *op. cit.* note 16, p. 124-125). Notons aussi que de petits voiliers apparaissent alors parfois dans la composition du Jugement Dernier, à laquelle, nous l'avons vu, fut empruntée l'image de la Mer : ainsi à la Métropole de Mistra (Millet, *op. cit.* note 30, Pl. 80, 3).

38. Voir *infra.* Il y a bien sûr une très riche exégèse concernant la Mer, image du monde et lieu des puissances démoniaques, et le bateau, symbole de l'Église et de ses fidèles, dont le Baptême assure le salut ; cf. H. Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzbourg, 1964, p. 272-360. Je ne pense pas, cependant, que l'on puisse interpréter en ce sens le voilier de Yüksekli.

39. La figure du Prodrome est mal conservée : une partie du visage et des avant-bras a disparu dans la lacune centrale et le bas du personnage est également détruit. Pour des exemples de mélote analogue, cf. Boyd, art. cit. note 24, p. 297 ; après le milieu du XIIIe siècle, elle devient plus rare et est généralement recouverte d'un manteau.

40. Les visages sont détruits. Ils sont normalement trois (à cette époque), mais l'étroitesse du champ a conduit à n'en montrer que deux, dont l'un, à l'arrière-plan, est presque entièrement masqué.

41. Cf. par exemple les compositions de Kurbinovo, des Saints-Anargyres de Kastoria, de l'église de la Vierge de Studenica [illegible]

42. [illegible] Pl. 90, 1 et 2 ; 100, 2 ; 132, 1). Il faut attendre la fin du XIIIe siècle, pour que la formule soit moins rare dans les images byzantines (Saint-Nicolas de Prilep, par ex.) ; voir aussi, au XIIIe, la Crucifixion de Saint-Nicolas o Kremastos, Aitôloakarnania (P. Vocotopoulos, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 22, 1967, B'2, *Χρονικὰ*, Pl. 237 α) ou l'icône en marbre du Museo Civico, à Venise (R. Lange, *Die Byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, 1964, n° 38).

43. Trait surtout typique des croix italiennes du XIIIe siècle et des œuvres apparentées ; cf. K. Weitzmann, « Three painted crosses at Sinai », *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70 Geburtstag*, Salzbourg, 1972, p. 29, fig. 13, 15.

44. Pour l'hypothèse de son origine occidentale : Tania Velmans, « Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée », *Cahiers archéologiques* 18, 1968, p. 203. Les deux formules (moustache en deux parties, moustache continue) coexistent à Byzance, mais la seconde est, il est vrai, plus fréquente. Nombreux exemples des deux types à Sainte-Sophie de Kiev : G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev*, Kiev, 197[illegible], fig. [illegible], etc. (moustache continue) et fig. 28, 32, 56, 96, 98, 123, etc. (moustache séparée en deux). En Cappadoce, la moustache en deux parties est courante ; de même en Arménie, Géorgie et Égypte et un peu partout à partir de la fin XIIe (Evanguélistria de Geraki) et surtout du XIIIe siècle (églises de la région de Geraki, Mileševa, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara, chapelle de la Vierge de Merenta, Alepohori, Mountoulias, Saint-Clement d'Ohrid, etc.).

45. Elle est distincte des décors de perles, de gemmes ou d'imitation d'émaux, assez courants à Byzance, particulièrement dans les œuvres provinciales. L'ornementation de rinceaux dans la croix ou sur toute la surface du nimbe est, en revanche, bien attestée en Occident (surtout en Italie), aux XIIe et surtout XIIIe siècles, dans les manuscrits, sur les croix peintes (cf. Evelyn Sandberg-Vavala, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verone, 1929, fig. 393, 436, 404, 449) ou dans les fresques (Anagni : O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Londres, 1970, p. 153, fig. 166 ; San Simeone a Famoso, Massafra : *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milan, 1980, fig. 495). Elle est également typique du décor des nimbes en relief des icônes de Chypre, au XIIIe siècle (*Byzantine Icons from Cyprus*, Benaki Museum, 1976, n° 8, 11, 13-16, 19) et de certaines icônes dites des Croisés (Weitzmann, Alibegašvili et Volskaya, *op. cit.* note 42, fig. p. 217, 219, 225, par ex.) et se retrouve sur de rares peintures byzantines du XIIIe, en Crète (Saint-Jean à Foti : K. Gallas, K. Wessel et M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Münich, 1983, fig. 57) ou dans le Magne (en particulier à Sainte-Kyriaki de Marathos : Sophia Kalopissi-Verti, « Les inscriptions de dédicace et portraits de donateurs au XIIIe en Grèce », Communication au *XVIIe Congrès International d'Études Byzantines*, Washington, 1986). Nicole Thierry, à qui nous devons cette dernière référence, nous signale aussi un décor comparable pour le nimbe du Christ Emmanuel, à Bezirana kilisesi, dans la vallée de Peristrema.

46. Même motif dans l'évangéliaire arménien de la reine Keran (1272), Ms. 2563 du Patriarcat arménien de Jérusalem, produit en Cilicie [illegible]

47. [illegible]

48. Cf. Weitzmann, Alibegašvili, Volskaya, *op. cit.* note 42, fig. p. 211.

49. Même attitude à la Néa Moni de Chios (Mouriki, *op. cit.* note 16, I, p. 131 et II, Pl. 33), dans le Kuşluk de Kılıçlar (Restle, *op. cit.* note 26, II, fig. 285) et sur une série de représentations des XIIe-XIIIe siècle : Saint-Néophyte à Paphos (bêma), grotte du Christ près d'Héraclée du Latmos, Studenica et, surtout, miniatures du royaume latin de Jérusalem (Buchthal, *op. cit.* note 28, Pl. 8 a, 51 a, 56 c, 57 a, 57 b), etc.

50. K. Weitzmann voit dans ce geste un trait typique des icônes des Croisés et lui prête une origine occidentale ; cf. K. Weitzmann, « Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai », *Art Bulletin* XLV, 1963, p. 180 ; Weitzmann, Alibegašvili, Volskaya, *op. cit.* note 42, p. 204. Voir aussi : Buchthal, *op. cit.* note 28, Pl. 57 a et b, 145 b et, pour l'Italie : Sandberg-Vavala, *op. cit.* note 45, fig. 96, 110, 408, 452. Ce geste est beaucoup plus rare à Byzance, mais se voit dans la cellule de l'enkleistra de Saint-Néophyte à Paphos et à Studenica, tandis qu'à la Néa Moni de Chios, ce sont l'annulaire et l'auriculaire joints qui sont ramenés sur la joue, près du nez.

51. Le centurion est nimbé, comme déjà vers le milieu du Xe siècle à Tokalı 2 et comme presque toujours à partir de la seconde moitié du XIIe siècle (Kalopissi-Verti, *op. cit.* note 17, p. 102). La couleur sombre du voile qui enveloppe sa tête est inhabituelle dans les images byzantines avant l'époque des Paléologues ; on la trouve alors, au début du XIVe siècle, à l'Anastasis de Verria (S. Pelekanidis, *Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Athènes, 1973, Pl. Θ), à Staro-Nagoričino (Millet-Frolow, *op. cit.* note 35, III, Pl. 92, 1), sur une icône de Patmos (K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev et S. Radojčić, *Icônes*, Paris, 1966, Pl. 67), par ex.

52. Cf. par ex. Buchthal, *op. cit.* note 28, Pl. 69 (Bible de l'Arsenal), 104 c (Histoire Universelle, Londres Add. 15 268), 107 a (Histoire Universelle, Dijon 562) ; F. Bologna, *La pittura italiana delle origine*, éd. Riuniti, 1962, fig. 50. Ce type de décor, d'origine occidentale, apparaît en Crète aux XIIIe-XIVe siècle : Gallas, Wessel et Borboudakis, *op. cit.* note 45, fig. 68 (Saint-Georges à Sklavopoula), 104 (Saint-Michel Archange, Archanès), 233 (Panagia, près de Lambiotès) ; à Zemen (Grabar, *op. cit.* note 36, Pl. XXVIII), etc.

53. Cf. Doula Mouriki, « The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus », *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Vienne, 1984, p. 186.

54. Parmi les plus anciens exemples de la présence des anges, on peut citer les icônes du Sinaï attribuées au VIIIe siècle (K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons*, I, Princeton, 1976, B 32 et B 36). Les gestes des anges sont variables : mains écartées ou au contraire ramenées contre le visage. Les mains non voilées ne deviennent moins rares qu'à partir du début du XIVe siècle : Gračanica (Millet, *op. cit.* note 7, p. 408, fig. 430), Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique (C. Mavropoulo-Tsioumi, *'Ο Ἅγιος Νικόλαος ὁ 'Ορφανὸς*, Thessalonique, 1970, fig. 17), Saint-Michel Archange près d'Archanès (Gallas, Wessel et Borboudakis, *op. cit.* note 45, fig. 104), etc.

55. Dans la Crucifixion du couvent San Domenico à Pistoie, vers 1250, plusieurs anges se cachent le visage dans leurs mains nues, comme à Yüksekli : Catalogue *Fresques de Florence*, Petit Palais, Paris 1970, n° 1. Pour les icônes des Croisés, voir par exemple : K. Weitzmann, « Icon Painting in the Crusader Kingdom », *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1968, fig. 9, 27.

56. Sur l'importance des astres dans les représentations occidentales, mais aussi, par exemple, en Cappadoce : Mouriki, art. cit. note 53, p. 187-188. Ils se retrouvent aussi, en plus des anges, dans les Crucifixions syriennes du XIIIe siècle (Leroy, *op. cit.* note 18, Pl. 100, 2 et 132, 1) et dans l'évangéliaire cilicien de la reine Kéran (Der Nersessian, *op. cit.* note 28, p. 142, fig. 104), entre autres exemples.

57. Des exemples dans Mouriki, *op. cit.* note 30, p. 25. La composition de la crypte de la cathédrale d'Aquilée montre, comme celle de Yüksekli, une colline à gauche et un édifice à droite, mais ici reliés par un mur bas (Rose Valland, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, 1963, Pl. 1).

58. Sur ce type iconographique : E. Lucchesi-Palli, « Anastasis », *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* I, col. 145-146.

59. Karşı kilise : observation personnelle ; miniatures syriennes : Leroy, *op. cit.* note 18, Pl. 92, 1 et 2 ; Bojana : A. Grabar, *L'église de Boiana*, Sofia 1924, Pl. XIII. Voir aussi la représentation, à notre avis plus tardive, de l'Archangélos de Cemil, en Cappadoce : Jerphanion, *op. cit.* note 4, Pl. vol. III, 157, 1.

60. Comme sur la plupart des images des XIe-XIIe siècles, alors qu'apparaît, à la fin du XIIe, la représentation du Christ portant la croix sur l'épaule : à Kurbinovo, par ex. (Hadermann-Misguich, *op. cit.* note 22, p. 167). L'ancienne formule devait cependant perdurer.

61. Il n'y a pas unanimité sur l'identification de la figure. On y reconnaît le plus souvent la personnification de l'Hadès, sauf quand une inscription précise qu'il s'agit de Satan ou de la Mort ; sur ce point, voir aussi Hadermann-Misguich, *op. cit.* note 22, p. 165, n. 538. Sur la fréquence de l'image d'Hadès enchaîné à partir du XIIIe siècle : Mouriki, *op. cit.* note 30, p. 29-30. Apparue dès les premières représentations de la scène, elle est assez courante dès le XIe siècle (Sainte-Barbe de Soğanlı, Karanlık kilise, Daphni, etc.).

62. De dos par ex. sur un ivoire de Berlin (A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die Byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, II, Berlin, 1934, Pl. LXX). A Daphni, il est vu de trois quarts, les yeux ouverts, tentant de retenir Adam ; aux Saints-Quiricus et Julitte de Lagurka, il est également de trois-quarts, allongé horizontalement, poignets et chevilles entravés et il regarde vers le Christ (Aladašvili, Alibegašvili et Volskaia, *op. cit.* note 28, Pl. 27). Les yeux clos de l'Hadès de Yüksekli, pour lesquels je ne connais pas de parallèle, peuvent être liés à la présentation frontale du visage.

63. Les portes apparaissent au bas de l'image, sous les pieds du Christ, dès les IXe-Xe siècles.

64. Il ne s'agit donc pas d'Abel, pourtant courant dans l'iconographie de la scène au XIIIe siècle.

65. Cf. Mouriki, *op. cit.* note 30, p. 29.

66. Il apparaît dès le IXe siècle, mais se répand surtout à partir du XIe. Il n'a ici ni geste, ni attribut distinctifs, ce qui est assez rare, et n'est ni nimbé ni nommé, comme c'est d'ailleurs le cas de tous les autres personnages de la composition, à l'exception du Christ.

67. Contrairement aux scènes pittoresques et à nombreux personnages de l'époque des Paléologues. Le schéma réduit est maintenu dans d'autres ensembles provinciaux du XIIIe siècle : Alepohori (Mouriki, *op. cit.* note 30, p. 24 et fig. 25), Moutoullas (*Id*, art. cit. note 53, p. 185-186), Omorphi Ecclesia d'Egine (M. Chatzidakis, *'Αρχαιολογικὸν Δελτίον*, 22, 1967, B'1, *Χρονικὰ*, Pl. 26 b), par ex.

68. Ainsi à Mileševa, Saint-Nicolas de Studenica, Arilje, etc. La formule ancienne perdure au XIIIe siècle, à Bojana, Saint-Nicolas de Prilep, Moutoullas, Saint-Georges Bardas de Rhodes, etc.

69. Il y a également trois disciples dans l'Entrée à Jérusalem de l'église Saint-Heracleidius au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Kalopanayiotis (Stylianou, *op. cit.* note 35, fig. 48) ou à l'Omorphi Ecclesia d'Egine (cf. supra note 67). Ils ne sont que deux aux Saints-Anargyres de Kèpoula (Drandakis, art. cit. note 19, p. 108, avec d'autres exemples), à Alepohori et Moutoullas (cf. note 67).

70. Sur la représentation de Jérusalem par une enceinte crénelée à tours d'angle en perspective : Sacopoulo, *op. cit.* note 11, p. 28-29. L'importance donnée à la muraille crénelée et, surtout, l'absence d'édifices à l'intérieur, sont plutôt caractéristiques des images occidentales que des représentations byzantines « classiques », cf. J. Ehrensperger-Katz, « Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivés byzantins », *Cahiers archéologiques* 19, 1969, p. 25. Voir cependant, en Cappadoce, la ville de Jérusalem à Elmalı et Karanlık kilise (Restle, *op. cit.* note 26, II, fig. 177, 133) ou à Eski Andaval (inédite). La cité peinte à Asinou, en 1106, est, en plus simple et moins crénelée, assez proche de celle de Yüksekli (Sacopoulo, *op. cit.* note 11, Pl. VII a). La peinture provinciale du XIIIe siècle offre d'autres versions simplifiées de la ville de Jérusalem, où manquent, comme à Yüksekli, les édifices intérieurs : chapelle de la Vierge à Merenta (Nafsika Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique, 1976, Pl. 70), Panagia de Moutoullas (cf. note 67), etc.

71. [illegible] de spectateurs dans [illegible] surtout fréquents en Asie Mineure (Cappadoce, Pont), dans les manuscrits syriaques, coptes et arméniens et en Occident : cf. Millet, *op. cit.* note 7, p. 257-259. Aux cas cités par G. Millet, on peut ajouter les fresques cappadociennes de Göreme 2b (médite) et d'Ala kilise (Thierry, *op. cit.* note 18, p. 194), l'évangéliaire de Haghbat (L.-A. Dournovo, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960, p. 62 et Pl. 63), les manuscrits syriens Londres, Add. 7170 et Vatican syr. 559 (Leroy, *op. cit.* note 18, Pl. 86, 1 et 2).

72. Elle rappelle celle que portent parfois la sage-femme de la Nativité ou certaines donatrices.

73. C'est le cas ici, où la scène est peinte sous la Nativité. Sur ce thème : Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Paris, 1964/65, I, p. 28-30 et p. 136 et suiv.

74. Deux *ciboria* sont parfois représentés ; ainsi à la Peribleptos de Mistra (Lafontaine-Dosogne, *op. cit.* note 73, fig. 92).

75. Le groupe est réduit à deux à Sainte-Sophie de Kiev, à trois dans le stichère 412 de Kutlumus (Lafontaine-Dosogne, *op. cit.* note 73, I, p. 146, 153). La place des jeunes filles, derrière Joachim et Anne, est conforme à l'iconographie médiobyzantine ; à partir de la fin du XIIIe siècle, dans les monuments novateurs, elles sont groupées au centre de la composition, juste derrière Marie et ce schéma connaîtra une grande diffusion dans la première moitié du XIVe siècle.

76. L'inversion du schéma n'est pas rare dans la décoration monumentale : ainsi à Sainte-Sophie de Kiev, à Daphni, Saint-Nicolas du Toit de Kakopétria, L'Évanguélistria de Géraki, la chapelle de la Vierge à Patmos, etc.

77. Sur les ivoires d'abord, puis, au XIe, dans les miniatures et l'art monumental. Pour les exemples précoces de la figuration des évêques (Jacques Adelphothéos, Denys l'Aréopagite, Hiérothée ou Timothée) : Sacopoulo, *op. cit.* note 11, p. 42.

78. Pour la situation des femmes au premier-plan, au même niveau que les apôtres, mais sur le côté, cf. Sv. Nikita de Čučer, Saint-Georges de Staro-Nagoričino, le monastère de Marko (Millet-Frolow, *op. cit.* note 35, III, Pl. 45, 3 et 99,1 ; IV, Pl. 107, 193), Verria (Pelekanidis, *op. cit.* note 51, Pl. IB), Saint-Athanase à Castoria (S. Pelekanidis et M. Chatzidakis, *Καστοριά*, Athènes, 1984, p. 115, fig. 9).

79. Costumes et attributs sont traditionnels ; cf. par ex. Millet-Frolow, *op. cit.* note 35, I, Pl. 74, 1 et 2.

80. L'association des grands-prêtres au programme du bêma est attestée déjà à Sainte-Sophie de Kiev : V.N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres, 1966, p. 39, 48 ; Logvine, *op. cit.* note 44, fig. 44. Voir aussi le décor de Mirož : Lazarev, *ibid.*, p. 22, fig. 8. A Daphni, Aaron et Zacharie figurent dans la prothèse (Demus, *op. cit.* note 6, fig. 43 A). A Mileševa, deux grands-prêtres balançant l'encensoir, peints sur les pilastres nord-est et sud-est, encadrent, comme à Yüksekli, l'entrée de l'abside (Radojčić, *op. cit.* note 10, p. 74-75, sch. 1 et 2) ; voir aussi Staro-Nagoričino (Millet-Frolow, *op. cit.* note 35, III, Pl. 114, 1).

81. Pour le décor, cf. *supra* note 52. Les boucliers byzantins sont circulaires ou en forme de goutte (« tropfenförmig »). La forme triangulaire apparaît au XIIIe siècle dans les œuvres marquées par une influence occidentale : l'icône sculptée de saint Georges au Musée byzantin d'Athènes [illegible]

82. Cf. par ex. à Saint-Nicolas Kasnitzi, Castoria, fin XIIe siècle (Pelekanidis-Chatzidakis, *op. cit.* note 78, fig. 13) puis à Kalenić, Manasija, Sisojevac, etc.

83. Sainte particulièrement vénérée en Cappadoce et parfois représentée, comme ici, à proximité des saints anargyres : à Çarıklı kilise (Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 458), Kèpoula (Drandakis, art. cit. note 19, p. 114) ou Alepohori (Mouriki, *op. cit.* note 30, p. 13-14, 44). Dans ce dernier cas, elle est aussi, comme à Yüksekli, près de sainte Marina, sur le mur ouest de la nef, le rapprochement des deux figures ayant pu être favorisé par la proximité de leurs fêtes (les 26 et 17 juillet).

84. Et dès la fin du XIIe siècle. Sur l'iconographie de Marina assommant Belzébuth (attestée dès le XIe s.) : Kalopissi-Verti, *op. cit.* note 17, p. 41, 205-209. On peut ajouter, pour la Cappadoce, les représentations de Saint-Georges d'Ortaköy et de Köy ensesi kilise, près de Mamasun (actuellement Gökçe) : observations personnelles.

85. Le type jeune et imberbe est conforme aux indications du Guide de la Peinture : *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, éd. A. Papadopoulo-Kerameus, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 159, § 18. Exceptionnellement le saint est barbu – mais brun – aux Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo : Grabar, *op. cit.* note 36, Pl. XLV c. Pour le culte et l'iconographie de Christophore : *Bibliotheca Sanctorum* IV, Rome, 1964, col. 349-364.

86. Cf. Mouriki, *op. cit.* note 16, I, p. 167-168. Type iconographique comparable à Studenica (Millet-Frolow, *op. cit.* note 35, I, Pl. 41, 3), Bojana (Grabar, *op. cit.* note 59, Pl. XXXI) ou Saint-Nicolas du Toit, à Kakopétria.

87. Citation tirée de la vie de saint Sabas par Cyrille de Scythopolis ; cf. E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis*, Leipzig, 1939, p. 107, 1.19-20 : *'Απόστησον τὸν πολὺν ὕπνον ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν σου.* Cette incitation à la vigilance, pour gagner le salut, est le début de l'admonestation de Sabas à son disciple Agapet, qui s'était endormi : « Écarte de tes yeux le profond sommeil et de ton cœur la négligence… ».

88. Les deux saintes sont de même associées à Elmalı kilise, Kurbinovo, Bojana, Gračanica, etc.

89. Cf. Hosios-Loukas, la Néa Moni de Chios ou Asinou, où la barbe est cependant plus longue qu'à Yüksekli. On peut se demander si le peintre n'a pas copié ici une effigie de saint Arsène, dont le type est très proche de celui désigné à Yüksekli comme Euthyme. Sur l'iconographie des saints Antoine et Euthyme : Mouriki, *op. cit.* note 16, I, p. 160, 166-167 ; sur celle d'Arsène : *ibid.*, p. 159-160. L'association d'Antoine et Euthyme a probablement été favorisée par le rapprochement de leurs fêtes, respectivement les 17 et 20 janvier.

90. Attribut qui lui est habituel ; il est semblable aux Saints-Anargyres de Castoria (S. Pelekanidis, *Καστοριά. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι*, Thessalonique, 1953, Pl. 22 β) et à Saint-Jean Chrysostome de Géraki (Moutsopoulos-Dimitrokallis, *op. cit.* note 19, fig. 35), tandis qu'il est pourvu de deux petites anses à Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara (Coumbaraki-Panselinou, *op. cit.* note 70, Pl. 56 a).

91. Nombreux exemples de cette association : citons en Cappadoce, Sainte-Barbe de Soğanlı et Saklı kilise, à Castoria, les Saints-Anargyres et Saint-Nicolas Kasnitzi, les mosaïques de Sicile, Saint-Stratège de Boularioi dans le Magne, Alepohori, Gračanica, etc. A Yüksekli, Hermolaos est bien figuré en prêtre, conformément aux données des textes, et non en évêque, comme on le voit parfois (à Saklı kilise et Alepohori, par ex.).

92. Aux Saints-Anargyres de Castoria : Pelekanidis, *op. cit.* note 90, Pl. 42 ; puis à Sainte-Sophie de Trébizonde : Talbot Rice, *op. cit.* note 30, Pl. XII A ; à la Pantanassa de Mistra (Millet, *op. cit* note 30, Pl. 149, 2. Voir aussi le tétraévangile de Cambridge, Harvard College Lib. Cod. gr. 1 (fin XIIIe-début XIVe siècle) : G. Vikan, éd., *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, Princeton, 1973, fig. 98.

93. Cette cuve servait sans doute au rite de la bénédiction des eaux et à la célébration du Baptême (des enfants) ; *cf.* Théano Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes, 1982, p. 115-117. Voir aussi : Coumbaraki-Panselinou, *op. cit.* note 70, p. 59-60.

94. La tête est généralement comprise moins de sept fois dans la hauteur totale.

95. Il n'y a, pour le reste, que peu d'éléments suggérant un espace à trois dimensions ; voir cependant la représentation, en perspective, du *suppedion* de la croix, dans la Crucifixion, ou celle des sarcophages dans l'Anastasis. Sur les caractéristiques stylistiques du XIIIe siècle, voir Sophia Kalopissi-Verti, « Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo », *Corsi di Cultura sull'arte ravennate e bizantina* XXXI, 1984, p. 221-253, qui donne, note 1, une bibliographie détaillée sur le sujet.

96. Il y a aussi du noir (éclairé de blanc) pour les vêtements des femmes dans la Crucifixion et la Dormition, par exemple, du marron, mais très peu de vert (himation de Jean dans la Crucifixion, modelé des chairs).

97. Σκριβώνισσα, qui paraît être ici un nom, désigne la femme d'un σκρίβων, membre de la garde impériale, puis médecin des blessés dans l'armée (Cf. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, réimpr. Graz, 1958, col. 1401) ; les *scribonissa* sont mentionnées dans Constantin Porphyrogénète, *De Cerimoniis*, éd. Bonn, 1829, I, p. 67, 1.21. Il existe également un patronyme Skribas attesté au XIe siècle : Nicolas Skribas (A. Schminck, « Kritik aus Tomos des Sisinnios », *Fontes Minores* II, hrsg. D. Simon, Frankfurt am Main, 1977, p. 219 et suiv.), le « patrice kyr Basile Skribas » (P. Gautier, « La Diataxis de Michel Attaliate », *Revue des Études Byzantines* 39, 1981, p. 42-43, l. 430, qui signale, note 20, un Basile Skribas, propriétaire d'un sceau inédit de Dumbarton Oaks, n° 4416). Nous devons au Père Darrouzès, que nous remercions ici, ces références sur Skribas.

98. La représentation de donateurs nimbés est, s'ils ne sont pas de rang impérial, exceptionnelle. Rappelons, bien qu'ils ne soient pas les donateurs du décor, les images de Mélias et Jean Tzimiskès à Çavuşin (Nicole Thierry, « Un portrait de Jean Tzimiskès en Cappadoce », *Travaux et Mémoires* 9, 1985, Pl. I, fig. 1). A Karşı kilise (1212), près de Gülşehir, la figure interprétée par G. de Jerphanion comme une donatrice nimbée est plus vraisemblablement une sainte, cf. G.P. Schiemenz, « Herr, hilf deinem Knecht. Zur Frage nimbierter Stifter in den kappadokischen Höhlenkirchen », *Römische Quartalschrift* 71, 1976, p. 166 et suiv. Les donateurs de Saint-Georges de Belisırma (1282-1304), Basile et Thamar, pourtant de haut rang, n'étaient pas nimbés : Thierry, *op. cit.* note 18, p. 202-206.

99. Le répertoire hagiographique est en lui-même intéressant, qui réserve un grand rôle aux saints médecins, et, dans une mesure moindre aux moines et aux saintes femmes, alors qu'il n'y a que deux effigies de saints soldats. Le donateur n'était vraisemblablement pas un chef militaire. S'agissait-il d'un riche commerçant ? ou d'un haut fonctionnaire passé au service des Turcs ? ou encore d'un grand propriétaire terrien ?

100. Le naos mesure 3,40 m environ de large (niches incluses), pour une longueur de 3,36 m (mur nord) à 3,66 m (mur sud) et une hauteur actuelle de 2,25 m. L'abside a une profondeur de 1,52 m (chancels compris) et une largeur, mesurée derrière les chancels, de 2,49 m ; le chancel nord a une épaisseur de 0,44 m, celui du sud de 0,39 m. La hauteur du l'abside est la même que celle de la nef.

101. L'encensoir est peint hors du médaillon et se détache sur une zone jaune décorée par des bandes verticales rouges assez espacées.

102. Et même dans des monuments de style progressiste ; sur cette iconographie, voir par exemple : Mouriki, *op. cit.* note 30, p. 17-18, qui donne une liste de représentations de ce type.

103. Attribut assez fréquent de Jean Chrysostome à partir du XIe siècle, comme le montrent les exemples d'Aténi, d'Asinou, de la Cambazlı kilise d'Ortahisar, de Saint-Pantéléimon de Kotraphi, Saint-Nicolas de Képoula, Arilje, etc.

104. Jean Chrysostome est parfois le seul à porter le *phélonion polystavrion :* à Eski Gümüş (Nicole Thierry, « A propos des peintures d'Ayvali Köy, Cappadoce », *Zograf* 5, 1974, fig. 3 et p. 7), Asinou (Sacopoulo, *op. cit.* note 11, p. 81), Cefalu (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, Pl. 7 A), Saint-Georges d'Örtaköy (Thierry, *ibid.*, sch. 3, p. 14), Hagia-Triada de Kranidi (Kalopissi-Verti, *op. cit.* note 17, p. 203). Aux Saints-Théodores « Στοῦ Καλοῦ », dans le Magne, comme à Yüksekli, Basile le porte aussi (N.V. Drandakis, S. Kalopisi et M. Panayotidi, « Ἔρευνα στὴ Μάνη », *Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1979, p. 173), tandis qu'à la Panagia de Moutoullas, Jean Chrysostome, Basile et Epiphane l'ont (Mouriki, art. cit. note 53, p. 179). Sur l'usage du *polystavrion* et pour d'autres exemples : C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982, p. 14-16, que l'on consultera aussi pour les autres pièces du costume épiscopal : *omophorion* p. 9-13), *épitrachélion* p. 19-20), *enchirion* (p. 21).

105. On le trouve déjà à Ravenne (Saint-Vital), puis à Sainte-Sophie d'Ohrid, au XIe siècle, Saint-Saveur de Mégara, au XIIe siècle, mais il devient surtout fréquent à l'époque des Paléologues : à la Péribleptos de Mistra, à Gračanica, Resava, Lychy (Géorgie) et dans de nombreuses églises de Crète.

106. C'est surtout le large emploi du rouge brique qui donne sa tonalité générale à l'ensemble : utilisé en surfaces pour les vêtements, le fond des médaillons (et du cadre de la Vierge), le *proplasmos* des chairs, les barbes et les chevelures, il sert aussi pour les contours et le dessin des mains, des pieds et des traits du visage. La couleur rouge sombre des cheveux et des barbes, parfois attribuée à l'influence de modèles occidentaux, se retrouve dans plusieurs décors provinciaux de la fin du XIIIe et du XIVe siècle (par ex., en Cappadoce, à Saint-Georges de Belisırma, en Eubée, à Pyrgi, etc.).

107. Le visage d'Aaron dans la première église est beaucoup plus plat et schématique et la facture moins soignée.

108. Même si ceux-ci se retrouvent, associés au programme du bêma, dans une petite série de monuments : cf. *supra* note 80. Le grand archange, qui était peint au fond de la niche sud, est un autre point commun aux deux décors.

109. Visible dans les absides des deux églises et aussi, par exemple, dans la niche sud-est de la première.

110. Pour une présentation rapide de l'art de cette époque, voir : Nicole Thierry, « L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe », *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, p. 105-109.

111. Cf. Thierry, *op. cit.* note 18, p. 201-213, et peut-être aussi Karşı kilise (Jerphanion, *op. cit.*, note 4, II, p. 1-16 ; Restle, *op. cit.* note 26, fig. 468-473).

112. Pour Bezirana (ou Bezirhanı) kilisesi, cf. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, « Une église inédite de la fin du XIIe siècle en Cappadoce, la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisırma, *Byzantinische Zeitschrift* 61, 1968, p. 291-301 ; l'auteur place les peintures vers 1200, mais les pensons un peu plus tardives. Pour Saint-Georges d'Örtaköy, voir Jerphanion, *op. cit.* note 4, II, p. 240-245, mais l'étude du monument est à reprendre. On peut y ajouter les peintures d'assez bonne qualité de l'église du n° 10 de la rue Ali Reïs à Ortahisar : Nicole Thierry, « Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982) », *Byzantion* 54, 1984, p. 332-339.

113. Cette situation favorable cesse dans le dernier quart du siècle, avec le retour à l'instabilité et à l'anarchie ; c'est pourquoi nous serions tentée de placer les décors de Yüksekli plutôt dans le troisième quart du XIIIe siècle. Sur la situation en Anatolie et l'intégration des Chrétiens dans la société musulmane : S. Vryonis, *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Los Angeles-Londres, 1971, p. 222-244.

114. Dans les compositions « orientales » entrent en jeu outre la tradition constantinopolitaine, celles de la Syrie ou de l'Arménie par exemple. Sur ce concept d'« art méditerranéen », voir : *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, éd. H. Belting, *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bologne, 1979, 1982 et, en particulier l'introduction de H. Belting, p. 1-10. Il fait l'objet de recherches en cours, comme celles de Doula Mouriki sur la peinture du XIIIe siècle à Chypre, qui a été discutée au XVIIe Congrès International d'Études Byzantines, Washington 1986, section « Le Monde méditerranéen au XIIIe siècle ».

La trapéza de la Grande Lavra au Mont Athos

par Paul M. MELINAS

I. GÉNÉRALITÉS HISTORIQUES SUR LE TYPE DU BÂTIMENT

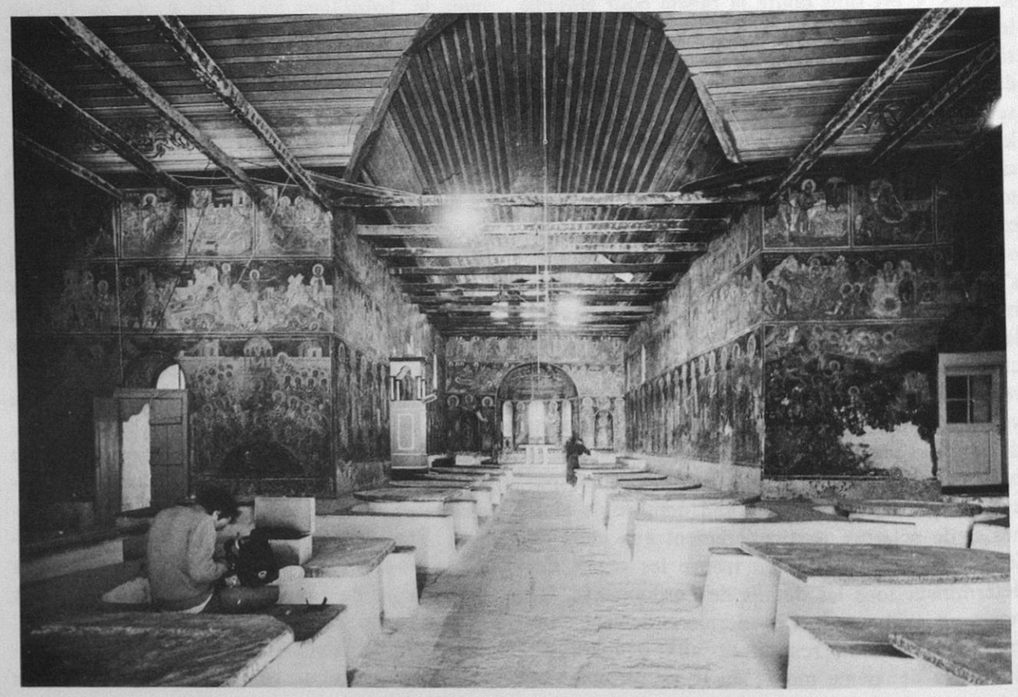
Le *trapeza* (réfectoire) de la Grande Lavra (fig. 1) est un des bâtiments les plus imposants du Mont Athos, qui pourrait être considéré comme un modèle de salle à manger palatine de la période byzantine, puisqu'elle est toujours intacte et encore utilisée. Il s'agit d'un bâtiment qui présente une composition simple mais pleine de noblesse et offre un ensemble architectural grandiose, qui crée, spécialement à l'intérieur, un effet d'ampleur et de grandeur (fig. 2)[2].

Le repas en commun constitue la continuation cérémoniale de la liturgie. Cette action explique le fait que la *trapéza* suit immédiatement le catholicon[3], dans la hiérarchie liturgique du monastère. Ainsi, dans les couvents cénobitiques, les moines se rendent du catholicon au réfectoire, au son spécial d'un simandre, en ordre de procession, avec l'higoumène en tête, en chantant des Psaumes[4], pour revenir à l'église après le repas. C'est sans doute la raison pour laquelle le bâtiment du réfectoire se trouve d'ordinaire situé très près et en face du catholicon, donc dans la partie ouest de la cour et même, parfois, sur le même axe longitudinal que l'église. Dans les grands monastères (fig. 3), à la cour spacieuse, comme Lavra, Vatopédi, Iviron, le réfectoire est un bâtiment à part. Pourtant, plusieurs exemples sur l'Athos peuvent être mentionnés, où, à cause de l'espace restreint le réfectoire s'aménage tant bien que mal dans l'aile ouest du monastère. Il peut être en face mais non pas sur le même axe que le catholicon[5], ou alors s'inscrire parallèlement au catholicon[6]. En outre le réfectoire se trouve pratiquement au même niveau que l'église, pour faciliter l'accès immédiat de la procession qui vient du catholicon[7]. Les bâtiments des réfectoires sont de dimensions spacieuses, pour pourvoir au grand nombre de moines et de pélerins, particulièrement aux jours de fêtes[8]. Dans les *typica* on trouve les règles qui déterminent tous les détails de l'ordonnance des repas en commun[9]. Ces derniers doivent être considérés comme remontant aux *agapes* qui, durant la deuxième moitié du IIe siècle, commémoraient le dernier repas du Seigneur avec ses disciples[10].

Les bâtiments des réfectoires monastiques imitent sans doute les grandes salles des festins de Constantinople, et ces dernières en imitent, elles-mêmes, d'autres antérieures, de la période romaine. Ces salles byzantines adoptèrent la disposition du *triclinium* romain et en conservèrent même le nom[11]. La salle des festins romaine (le *triclinium*), comme d'ailleurs antérieurement la même salle des anciens Grecs (le *triclinum*), était ordinairement de forme presque carrée : trois des côtés étaient garnis de divans ou de lits (κλίνη = lit ; τρί-κλινον = trois lits), le quatrième côté restant libre, pour l'entrée et le service[12]. Il semble que, durant les premiers siècles chrétiens, le *triclinium* prit une forme plus oblongue qui se terminait en abside axiale, réservée à la table d'honneur. Les murs longitudinaux s'enrichirent de plusieurs absides alignées, où les convives s'asseyaient autour de tables demi-circulaires. A Constantinople on pourrait citer le Τρίκλινον τῶν δέκα ἐννέα ἀκουβίτων, ou Triclinium des dix-neuf couches, qui remontait à l'époque de Constantin le Grand, ou plus tard[13]. Il s'agissait d'une salle de festins officiels, d'une beauté exceptionnelle, dont une description par Liutprand, évêque de Crémone, nous est parvenue. Elle fait partie du journal de ce dernier durant sa visite officielle à Nicéphore Phocas[14]. Il s'agissait très probablement d'un bâtiment de forme orthogonale, qui se terminait en abside. Sur chacun des murs longitudinaux s'ouvraient neuf exèdres arquées qui abritaient un ἀκκοούβιτον, *accouviton*, canapé ou couche demi-circulaire qui se formait autour d'une table également demi-circulaire[15]. On pourrait aussi se référer au *Triclinium majus* de plan triconque, que le pape Léon III, aménagea dans le palais du Latran, à Rome, à l'occasion du couronnement de Charlemagne[16]. Un second *triclinium*, érigé par Léon et rénové durant le IXe siècle, est représenté sur une fresque dans la Bibliothèque de Sixte V, au Vatican ; on peut remarquer les conques latérales qui abritaient, sans doute, les *accouvita*[17]. Cette salle, semble-t-il, fut construite sur les normes du *triclinium*

1. Trapéza *de Lavra, vue de l'Est.*

2. Trapéza *de Lavra, intérieur. On peut distinguer les entraits des fermes.*



Constantinopolitain, l'*Enneadeka-cubita*[18] déjà mentionné plus haut, grâce à l'effort des papes de rivaliser avec les splendeurs des empereurs byzantins. Des salles semblables existaient non seulement à Byzance, comme par exemple celle à six *accouvita* du Palais de Lausos à Constantinople[19] mais aussi dans les autres villes[20].

II. LES TRAPÉZAI BYZANTINES EN GÉNÉRAL

Les *trapézai* byzantines, comme par exemple celles des monastères du Mont Athos (fig. 3), peuvent, du point de vue de la forme, se grouper en trois catégories. Les plus modestes, d'un arrangement très simple, constituées d'un espace longitudinal, orthogonal[21] ; celles où cet espace est enrichi par l'addition d'un transept[22] ; enfin celles du plan cruciforme comme les réfectoires de Lavra et de Vatopédi. La plupart des *trapézai*, et en tout cas, toutes celles de l'Athos, ont un toit de bois[23]. Le plan cruciforme pourrait remonter au plan triconque des *triclinia*, comme par exemple celui du Palais du Latran. Même si l'on n'est pas partisan de la « théorie des influences », on pourrait reconnaître cependant que le plan cruciforme est tout à fait adapté et convient parfaitement à une fonction monastique et, aussi, qu'il est plus facile à exécuter du point de vue de la construction. Le plan cruciforme de la *trapéza* de Lavra est, en tout cas, le plus ancien du genre, à notre connaissance.

III. ANALYSE DU PLAN

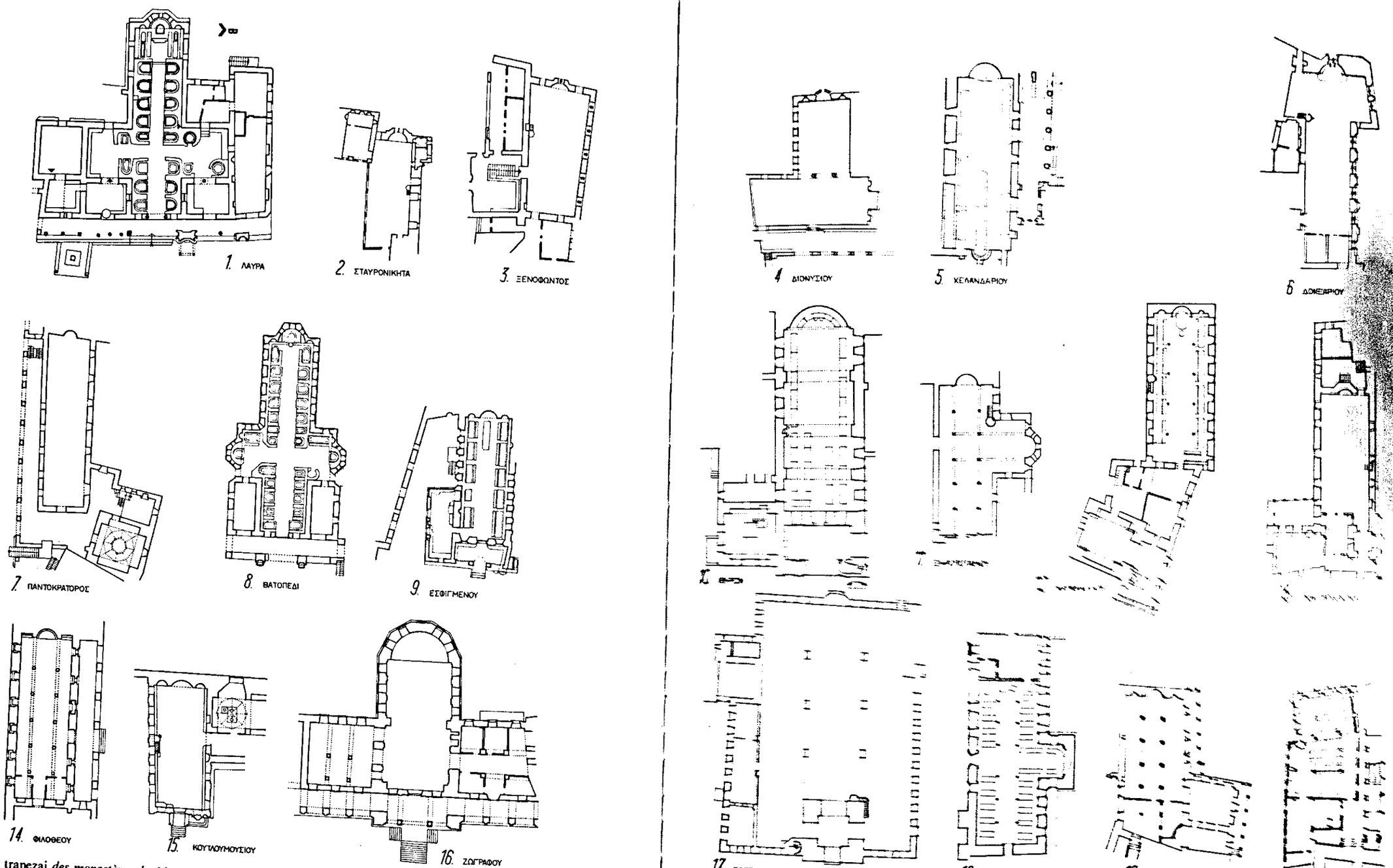
Les textes qui offrent des renseignements sur la fondation et les premières années du monastère de la Grande Lavra relatent que saint Athanase avait construit un réfectoire (τράπεζα-*trapéza* est mentionnée dans la *Vita* « A »[24] ; ἀριστήριον-*aristerion* dans la *Vita* « B »[25]) pour les besoins de ses disciples.

Le bâtiment actuel (fig. 4), tout au moins le corps central (T), doit exister depuis la période d'Athanase. Ses dimensions imposantes, sa position axiale, à proximité du catholicon, les énormes plaques de marbre qui servent de tables (qui, sans doute, proviennent de quelque *triclinium* de la Capitale), donnent déjà certains indices concernant son ancienneté. Mais il existe aussi plusieurs autres éléments qui conduisent à des preuves définitives.

Un examen du plan (fig. 4) nous permet de distinguer un corps central cruciforme (T) aux bras de croix assez longs, et les additions (O_1, O_2, A_1, A_2, L_1, L_2). Le plan cruciforme est, comme nous l'avons déjà dit, la forme de réfectoire la plus développée. Les additions sont les suivantes : les deux offices (O_1) et (O_2) (en grec ὀψοφυλάκια) ; les deux espaces (A_1) et (A_2), servant aujourd'hui de dépôt de bois de chauffage pour la cuisine ; l'espace (L_1) dont la partie est sert de dépôt de jarres d'huile (λαδαρειό – *ladario*), tandis que la partie ouest sert aujourd'hui de dépôt de pain ; enfin l'espace (L_2) qui sert de chambre à coucher et de bureau de travail au τραπεζάρης *(trapézarès)*, le moine responsable de toute activité dans le réfectoire. Les espaces (L_1) ont reçu, à une date plus récente, un deuxième étage, auquel ont peut accéder par le petit escalier (E). Ce deuxième étage est connu comme le Σκολειό (l'École), probablement parce que, à une certaine époque, il a abrité un séminaire d'institution locale. Ce deuxième étage abrite aujourd'hui la fastueuse collection des plus belles et plus importantes icônes du monastère. Les quelques savants qui ont publié un plan du bâtiment (fig. 4, détail B), comme Brockhaus (1891)[26], Bals (1912)[27] et Orlandos (1958)[28], ne présentent pas les additions (A_1), (A_2), (L_1), (L_2), tandis que, au contraire, ils admettent que les offices (O_1) et (O_2) appartiennent à la forme initiale du bâtiment. Ils admettent aussi une fenêtre (F), au mur sud qui ne doit avoir jamais existé[29]. Pourtant ces deux compartiments (O_1, O_2) doivent avoir été ajoutés au corps principal de la *trapéza*. Ceci peut être déduit du fait que les chevrons des toits des bras de croix à l'est au nord et au sud, débouchent encore tout au haut des murs (a, a, b, b) des offices (O_1, O_2), sous les toitures de ceux-ci (fig. 4). On peut même remarquer que les chevrons des murs (a, a) s'effacent au fur et à mesure que la nouvelle toiture, celle des offices, s'écarte des murs (b, b) vers l'extérieur (façade est) du bâtiment. On peut donc affirmer avec certitude que les offices (O_1, O_2) ont été ajoutés à un bâtiment cruciforme à charpente de bois. A quelle époque pourrait-on situer l'addition des deux offices (O_1, O_2) ? Le fait que leurs murs sont recouverts de la même peinture que celle de l'espace central de la *trapéza*, offre un premier *terminus ante quem*, c'est-à-dire la date de la peinture existante. Celle-ci était datée, d'après le Proskynitaire de Savvas et de Cyrille[30], de 1512, ou d'après Chadjidakis[31] vers ou après 1535, et d'après Xyngopoulos, entre 1527 et 1535[32].

IV. IMPORTANCE DES MORCEAUX DE FRESQUE DÉMURÉS

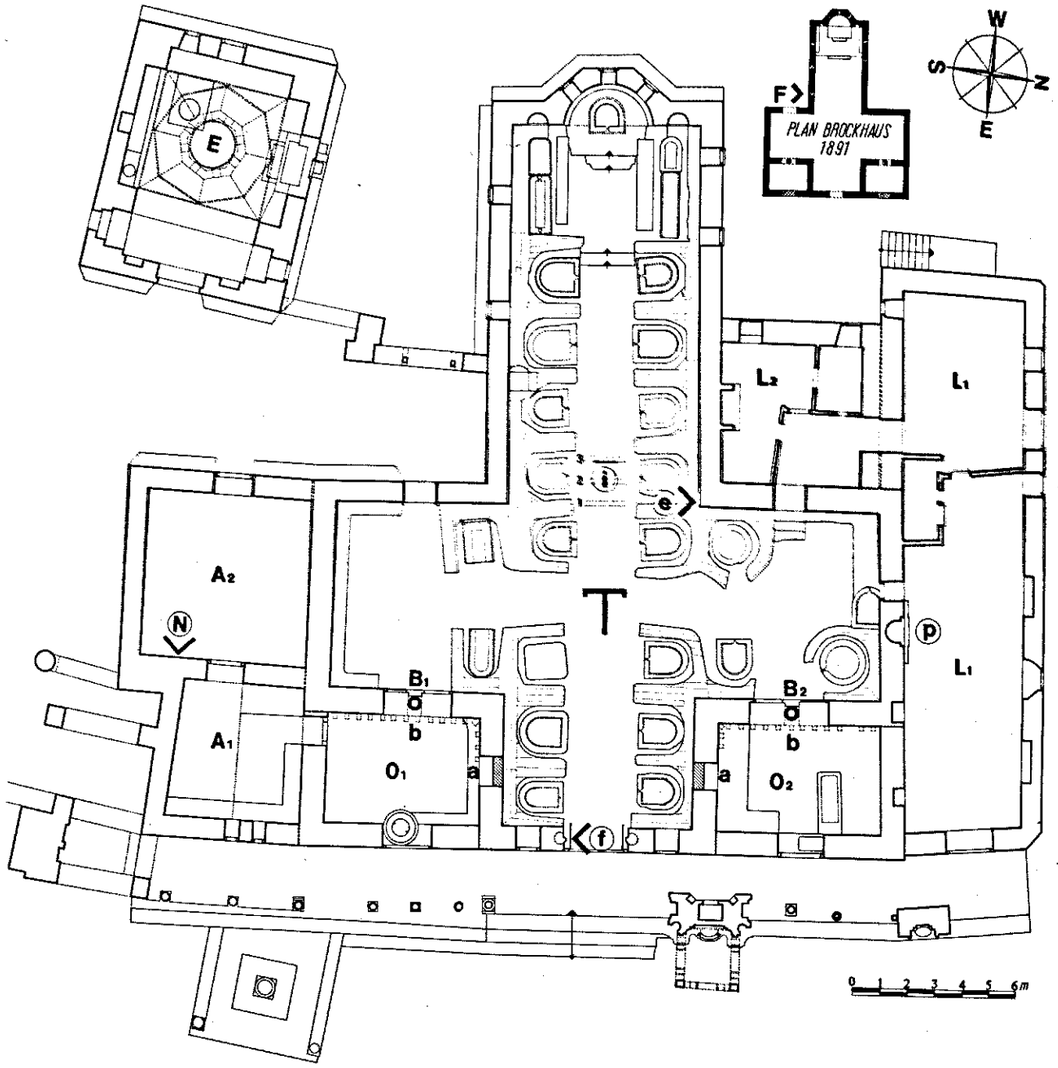
Pourtant, un autre élément pourrait faire reculer nos dates de beaucoup ! Remarquons les deux espaces (A_1) et (A_2). La maçonnerie de ces



3. Plans des trapezai *des monastères du Mont-Athos. 1. Lavra, 2. Stavronikita, 3. Xénophontos, 4. Dionysiou, 5. Chélandar, 6. Dochiariou, 7. Pantocrator, 8. Vatopédi, 9. Esphigménou, 10. Iviron, 11. Xéropotamou, 12. Karacallou, 13. Kastamonitou, 14. Philothéou, 15. Koutloumoussiou, 16. Zographou, 17. Rossikon, 18. Saint-Paul, 19. Simonopetra, 20. Grégoriou.*

espaces est différente de celle de l'office sud (O_1). De plus la jointure des murs prouve que l'espace (A_2) a été ajouté à l'ouest de l'espace (A_1), donc postérieurement à celui-ci. En outre ce dernier espace (A_1) a aussi été ajouté au sud de la *trapéza* proprement dite, postérieurement à l'addition de l'office sud (O_1). Donc les deux offices (O_1, O_2) sont antérieurs aux deux espaces (A_1, A_2). Ajoutons, à ce sujet, que sur le mur est de l'espace (A_2) existait, in situ, jusqu'en 1965, une magnifique fresque (fig. 4, point N) de saint Athanase l'Athonite, dont nous présentons une photo (fig. 5, a), en son état mural. Cette fresque fut démurée en 1965, par

Mr. Photis Zacharion, peintre et restaurateur, et se trouve à présent dans la collection du *Scholeion*[33]. Cette fresque se trouvait sur le mur, à la hauteur de la première zone de peinture où, d'ordinaire, des saints debout sont représentés. Le style de cette peinture, ses détails, ses couleurs nous amènent à considérer cette fresque comme appartenant à la période Paléologue. Savoir si la date de cette fresque doit être située vers la fin de la période Paléologue[34] ou beaucoup plus tôt, cela devra être le sujet d'une étude stylistique approfondie. En tout cas, il serait intéressant de souligner le fait que, dans cette même collection du *Scholeion*, il y a une



4. Plan détaillé de la trapéza *de Lavra. Au sud-Ouest le bâtiment de la cuisine ou* hestia *(E). Dans le coin droit, en haut de notre plan, l'esquisse de Brockhaus (1891).*

autre fresque démurée, qui présente la tête de saint Nicolas (fig. 5, b). Cette peinture magnifique[35] a été publiée par Xyngopoulos[36] qui y reconnaît le même pinceau que celui du peintre du Protaton, situé à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe[37]. Pour donner une idée de l'affinité de ces deux spécimens, nous en publions encore un troisième, l'image de saint Athanase du Protaton. (Fig. 5, c). A ce sujet il vaut la peine de se rappeler que les premières décennies du XIVe siècle connaissent une renaissance générale de l'art byzantin, à laquelle l'art du Mont Athos ne fait pas exception. Rappelons-nous les fresques exquises du Protaton (1295 ou 1313)[38] de Vatopédi (1312)[39], de Chélandar (1319)[40], du Pantocrator (1363)[41], des Saints-Anargyres de Vatopédi (1366)[42]. L'existence du morceau de fresque représentant la tête de saint Nicolas de Lavra, indique qu'un peintre de tout premier ordre travailla dans ce monastère au commencement du XIVe siècle. L'aurait-on engagé pour un bâtiment seulement ? Et ce bâtiment unique ne serait autre que la *trapéza ?* Ou bien alors ce peintre serait-il l'auteur de la peinture du catholicon aussi bien que de celle du réfectoire, comme ce fut le cas avec Théophane le Crétois, deux siècles plus tard ? Devrait-on encore ajouter que, durant le

XVe siècle, nous n'avons pas, de façon général, de travaux importants dans l'empire qui se rétrécit, réalité fâcheuse que connaît aussi l'Athos ? Ainsi, en ce qui concerne les fresques des monastères athonites, ne pouvant avoir que des informations très maigres, ou pourrait dire que, à part les quelques vestiges (Saint-Paul, Kastamonitou) attribués au XVe siècle[43], mais dont la date peut d'ailleurs être sérieusement contestée, la peinture Paléologue apparaît pour la dernière fois sur l'Athos dans les années soixante du XIVe siècle.

Un petit détail pratique devrait être ajouté. A l'intérieur de la *trapéza*, sur l'angle vertical où le mur nord du bras de croix ouest rencontre le mur ouest du bras nord (fig. 4, point e), le plâtre coloré est effrité sur une petite surface de 15 × 15 cm. On peut reconnaître une couche supérieure, celle de la peinture actuelle, d'une épaisseur d'à peu près de 1,5 cm, qui recouvre une surface de plâtre lisse. Rappelons-nous la manière dont se fait une fresque byzantine (fig. 6). Sur un mur construit en pierres de petites dimensions, qui laissent entre elles des joints épais, pleins de mortier à la chaux, est appliquée une épaisse couche de mortier, d'au moins 5 à 6 cm, renforcée des brins de paille et de crins. Cette couche de base n'est pas finie au lissé, mais au contraire sa surface extérieure est laissée rugueuse, appliquée d'une manière rude, à la truelle. Sur cette surface est alors appliquée la dernière couche de mortier fin, d'une épaisseur de 5 à 15 mm, qui s'étend seulement sur la superficie qui peut être peinte *al fresco*, en un jour. Cette dernière couche est lissée au fer. Si on veut refaire une nouvelle peinture sur une ancienne surface peinte, la nouvelle couche sera mince, pas plus de 1 à 1,5 cm d'épaisseur.

C'est justement le cas de la peinture de la *trapéza* (fig. 4, point p) que nous venons de décrire. La couche effritée est celle de la peinture actuelle ; elle est mince, de 1,5 cm à peu près ; elle se tient sur une surface lisse. On est donc induit à penser que le complexe de la *trapéza* avait reçu antérieurement une peinture générale, probablement au XIVe siècle, à laquelle appartenait la fresque de saint Athanase, et qu'une nouvelle couche fut appliquée au XVIe siècle, seulement dans l'espace central (T) et les offices (O_1, O_2). On pourrait donc conclure que, puisque la fresque Paléologue de saint Athanase donne un terminus *ante quem* pour l'érection de l'espace (A_2), l'espace (A_1) est encore plus antérieur, les offices (O_1, O_2) encore plus reculés, et finalement on pourrait commencer à soupçonner que les chevrons projetés dans les offices peuvent être ceux du bâtiment initial, fait qui conduit à accepter que, au moins les murs du bras-de-croix est, sur lesquels ils se tiennent, sont véritablement ceux de saint Athanase.

V. L'ENTRÉE DE LA TRAPÉZA

L'entrée de la *trapéza*, en sa forme actuelle, est constituée d'une grande porte à deux battants surmontée par une ouverture arquée et flanquée de deux fenêtres (fig. 1, 4, 7). Au haut du mur triangulaire, au-dessous des auvents du toit, sur l'axe de la façade, se trouve une ouverture bi-lobée, avec colonnette intermédiaire[44], de style byzantin, et des diaphragmes à verres ronds, pareillement byzantins.

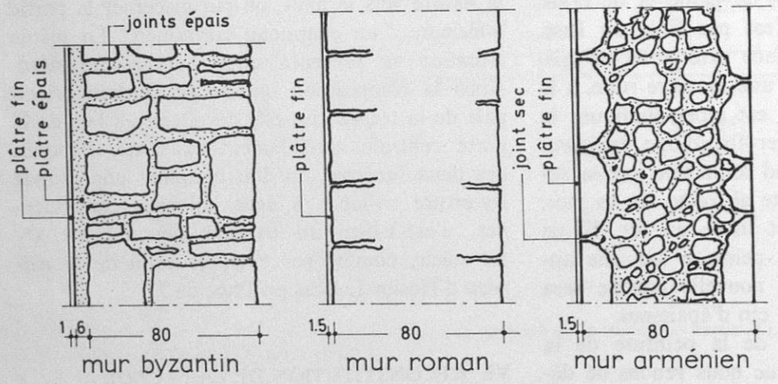
Un examen attentif des embrasures de la porte d'entrée a révélé une situation surprenante[45]. Sous l'enduit craquelé de l'embrasure sud, (fig. 4, f et fig. 8), à quelques centimères de profondeur on put distinguer une surface lisse de marbre blanc. En émiettant l'enduit de part et d'autre de la fissure, on se trouva devant le fût d'une ancienne colonne de marbre blanc, encastrée dans le mur de l'embrasure ! En suivant la fissure vers le haut, on put discerner la partie inférieure d'un chapiteau corinthien ! La même situation se présenta dans l'embrasure nord. Ainsi la composition initiale de l'entrée principale de la *trapéza* fut-elle dévoilée : au lieu de la porte centrale actuellement existante, flanquée des deux fenêtres, on doit imaginer une grande ouverture tri-lobée à deux colonnes corinthiennes, c'est-à-dire un *trivelon* typique des Xe-XIe siècle, comme par exemple celui de la *trapéza* d'Hosios-Loucas en Phocide[46].

VI. RECONSTITUTION DE LA FAÇADE

Pour reconstituer l'ancienne façade on devrait s'imaginer le bâtiment sans les additions diverses. Ainsi l'absence des deux offices (O_1, O_2) permettrait la libre vue des deux ouvertures bilobées (B_1, B_2) qui, à présent, mettent en communication ces deux espaces avec l'espace principal (T) de la *trapéza* (fig. 4, B_1, B_2). La reconstitution hypothétique (fig. 9) de la façade correspond, du point de vue stylistique, à la relation du bâtiment dans les textes[47]. Ainsi le bâtiment (partie centrale) doit être considéré comme existant depuis le temps d'Athanase ou tout au plus depuis les premières années du XIe siècle, quand le nombre des moines augmentait rapidement[48].

a b

5. Comparaison de fresques pouvant être attribuées à la même période et au même pinceau, peut-être celui du maître légendaire Manuel Pansélinos : a. Saint Athanase l'Athonite, fresque située dans la trapéza *de Lavra jusqu'en 1965. b. Saint-Nicolas, fresque démurée, actuellement dans la collection de Lavra. c. (page ci-contre), Saint-Athanase l'Athonite, fresque dans l'église du Protaton.*

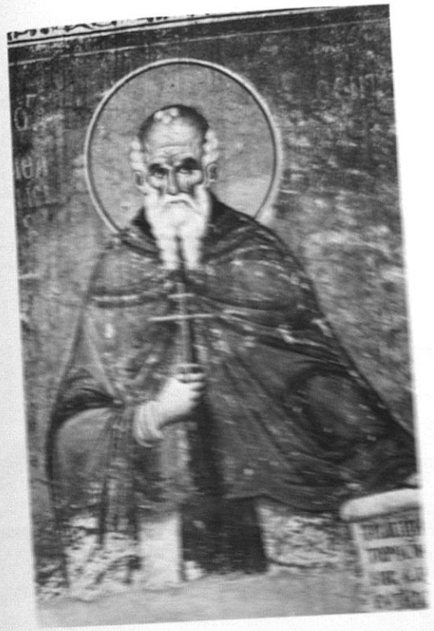


6. Coupe des murs portant des fresques : a. byzantin, b. roman, c. arméniens. L'épaisseur très mince de la couche du plâtre dans les exemples romans et arméniens, ainsi que l'absence presque totale (exemple roman) ou totale (exemple arménien) de mortier dans les joints entre pierres de taille, sont les facteurs majeurs qui produisent l'émiettement de la fresque.

VII. LA FRESQUE SUR LA FAÇADE ET LA CHARPENTE DE BOIS

La description de la *trapéza* dans le Proskinitaire de Lavra, rédigé par les moines Sabbas et Cyrille (1780), relate que : « Le grand et plus qu'admirable Réfectoire,... depuis les temps anciens était construit de voûtes et de coupoles... il fut fendu par des tremblements de terre... (Monseigneur) Gennadius de Serrès, en l'année αφιβ′ (1512), a renouvelé son toit entier par un autre système (de charpente) de bois solides et incorruptibles »[49]. Une fresque extérieure qui décore le mur d'entrée de la trapéza (fig. 10), nous offre des informations importantes. Ainsi, sur l'axe de composition, se trouve la Mère de Dieu orante, devant elle le Christ enfant, aussi orant. Du côté droit saint Athanase orant, tourné vers la Mère de Dieu suivi par les empereurs Phokas et Tsimiskès tenant des rouleaux. Du côté gauche un évêque suit deux saints en tenant dans ses mains la maquette d'un bâtiment en forme de basilique à charpente de bois.

La représentation des deux empereurs, tenant les chrysobulles du monastère, et de saint Athanase, en un groupe, indique que la fresque actuelle reconstitue une représentation antérieure qui, à cause des seuls personnages historiques



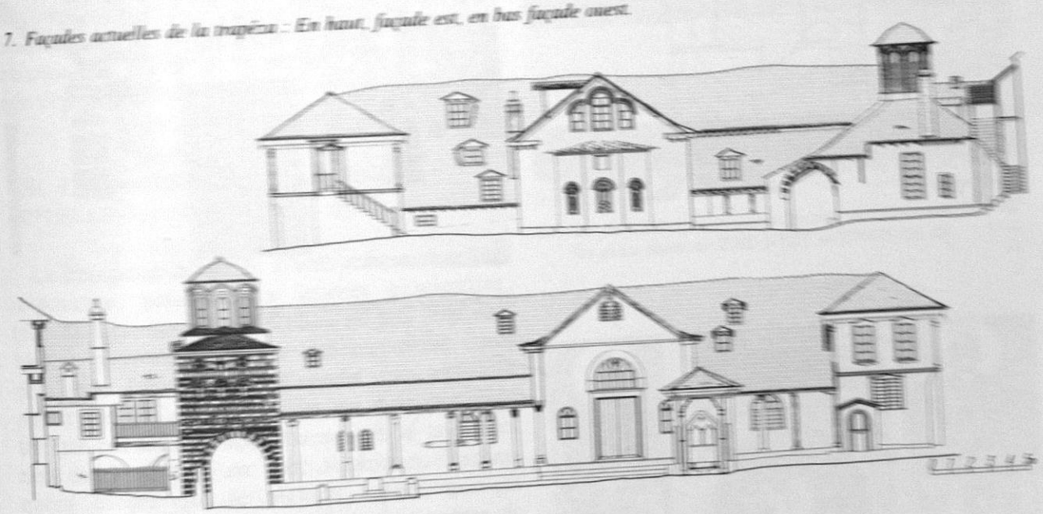
c

réalité. Pourtant, on devrait admettre aussi que cette « contrefaçon » n'irait pas jusqu'à représenter un bâtiment à voûtes et coupoles par une esquisse de bâtiment en charpente de bois. Il faudrait donc retenir de cette fresque de Gennadius, le fait que la représentation spécifie un toit en charpente de bois. L'« autre système » donc, mentionné par le Proskynitaire, vu en relation avec la réalité, doit se référer à un système pareil à celui existant, qui n'est qu'un simple toit à deux battants.

A ce point nous devons indiquer qu'aucun tremblement de terre n'est mentionné dans la période immédiatement antérieure à 1512, date donnée par le Proskinitaire pour le renouvellement de la toiture. Au contraire un tremblement de terre en 1526 est mentionné par Gédéon[51], et c'est vraisemblablement celui auquel se réfère le Proskynitaire.

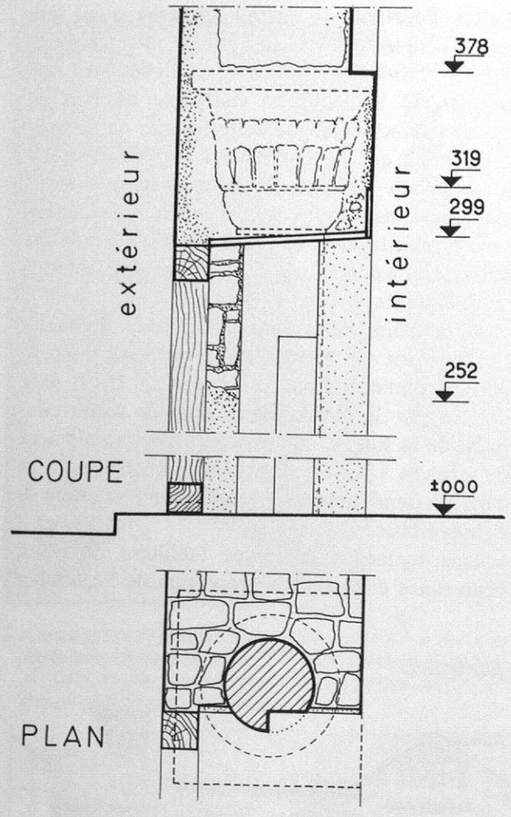
Une remarque technique facilitera de beaucoup notre enquête. La proportion de l'épaisseur

7. Façades actuelles de la trapéza : En haut, façade est, en bas façade ouest.

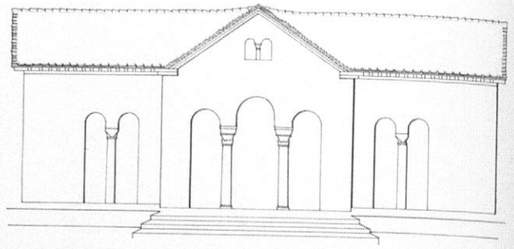


mentionnés, prouve que le bâtiment doit être daté du temps d'Athanase.

D'autres part le groupe de gauche représente le métropolite de Serrès Gennadius offrant un bâtiment, donc la *trapéza*. Pourtant le bâtiment en question est de forme longitudinale avec un vaisseau central surélevé. Cette représentation ne ressemble que vaguement à notre réfectoire. On doit admettre que les artistes peintres varient la représentation de la réalité, par « licence poétique ». Pourtant, on pourrait plus sûrement admettre que les peintres du XVIe siècle, se seraient confiés plutôt à un *anthivolon*[50] prêt, qu'à leur habileté à copier et représenter exactement la des murs comparée à la distance qui les sépare (fig. 11), (soit 1 : 8,6), ne peut pas appartenir à un simple bâtiment longitudinal voûté, excepté si ce bâtiment comportait des contreforts qui, pourtant, ne paraissent pas avoir existé. Donc, l'information du Proskynitaire concernant les voûtes et coupoles du bâtiment précédant, information qui fut répétée par des savants contemporains, devrait être abandonnée, pour des raisons purement structurales. Notons encore que le recouvrement du bâtiment en charpente de bois est confirmé par la présence des bouts des chevrons que nous avons signalée dans les offices, et qui peuvent très bien être les chevrons initiaux,

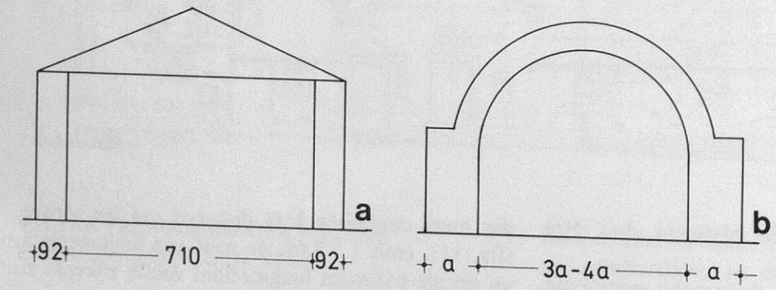


8. Plan et coupe de l'entrée actuelle montrant la colonne emmurée.

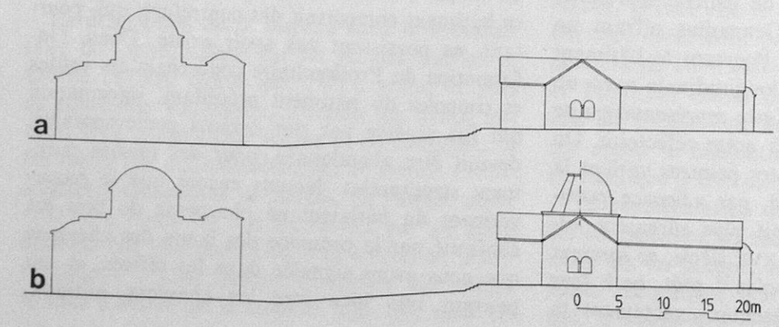


9. Reconstitution hypothétique de la façade.

10. Fresque actuelle sur la façade.



11. Epaisseur des murs : a. supportant un toit en charpente de bois, b. supportant une voûte en berceau.



12. Hiérarchie morphologique entre le catholicon et la trapéza *: a. Le catholicon domine par sa coupole, le bâtiment à charpente de bois. b. La* trapéza *à coupole pyramidale (partie gauche) ou sphérique (partie droite) s'oppose au catholicon qui, malgré sa coupole, perd son rôle prépondérant.*

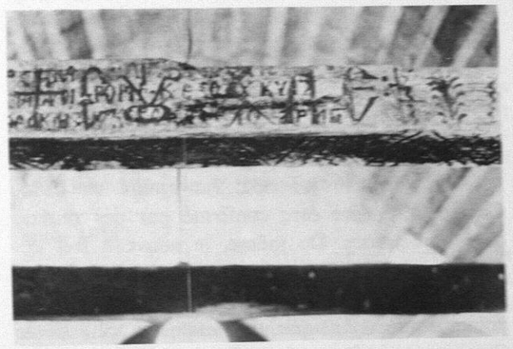
13. Relevé des fresques du mur sud. On peut remarquer que le plafond actuel découpe les têtes des personnages représentés.

comme nous l'avons déjà remarqué. Un argument contre un réfectoire à coupoles proviendrait aussi bien d'une comparaison hiérarchique de la forme de ce dernier bâtiment et de celle du catholicon (fig. 12). Il est sûr que, dans la composition initiale des bâtiments du monastère on n'aurait pas toléré un réfectoire plus imposant que l'église principale.

VIII. LES DATES DE LA CHARPENTE ACTUELLE

La charpente actuelle, d'une composition très imposante, présente un intérêt particulier. (fig. 2). Les entraits des fermes du toit sont visibles et recouvrent l'espace intérieur entre murs parallèles. Leurs points d'appuis sont entourés par la fresque actuelle. Ainsi, on devrait accepter que ces entraits appartiennent à la construction de Gennadius ou sont antérieurs. Remarquons encore que le plafond actuel, qui est joliment courbé et orné de dessins en gerbes de fleurs, découpe la partie supérieure des compositions de la fresque. (fig. 13). Ce fait ne peut que signifier que le toit actuel a été refait après la fresque, qui pourtant avait suivi la reconstruction de Gennadius.

A ce sujet on serait éclairé par une double inscription que nous avons déjà publiée[52]. Ainsi, au centre même du bâtiment (fig. 4, détail i), c'est-à-dire sur le troisième entrait du bras de croix ouest, au milieu de cet entrait, faisant face à l'entrée du bâtiment, se trouve une entaille dans laquelle est ajustée une planchette (*circa* 18 × 85 cm). Elle est peinte de la même couleur que les entraits, pour bien assurer son intégration. Sur cette surface plane sont ciselées des



14. La planchette du troisième entrait du bras ouest, portant les deux dates de ZΛE (1527) et ZPMS (1638).

15. Le Proskynitaire du ladario *(espace L_1), décoré par une Déésis portant la date de ZMΔ' (1535).*

lettres clair-semées, d'une écriture majestueuse qui forment une date : ETOC ZΛE (1527). On distingue encore, sur cette même planchette, faite de lettres plus petites et plutôt maladroites, une autre inscription qui se confond avec la pre-

mière : ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡΟΥ ΘΕΟΚΛΗΤΟΥ ΣΚΕΥΟ(ΦΥΛΑΚΟΣ) ΕΤΟC ΖΡΜC' (1638) : « Par l'assistance et la dépense de Sieur Théoklitos, Sacristain, en l'année 1638 ». Le fait que ces deux inscriptions sont gravées sur une planchette clouée sur l'entrait, pourrait nous induire à supposer qu'il s'agit d'une inscription provenant d'un autre bâtiment, qui a été ajustée à cette place. Cette remarque, pourtant, pourrait être valable pour toute inscription faite sur un matériel pouvant être ajusté sur un bâtiment, sans faire mention spécifique du bâtiment même. Dans notre cas, les dimensions de notre double inscription, sa position au centre géométrique du bâtiment, la belle écriture, sa couleur, sont des facteurs qui peuvent nous convaincre qu'elle est véritable et qu'elle concerne le toit de Gennadius ainsi que le toit actuel. D'ailleurs, en se servant de critères purement architectoniques, on pourrait se passer de cette double inscription, c'est-à-dire que la toiture devrait avoir été réparée par Gennadius après le tremblement de terre de 1526[53] et avant la date du compartiment L_1 qui, comme nous le verrons sous peu, fut ajouté en 1535. Ceci peut encore être confirmé par des remarques stylistiques. De même, le nouveau toit actuel, avec sa gracieuse coupe en courbe convexe et les grands dessins hardis, doit être daté, du point de vue stylistique, du milieu du XVIIe siècle (baroque post-byzantin). On ne s'éloigne donc pas de la date concrète de 1638.

IX. LE DÉPÔT D'HUILE ET SA DATATION

Une dernière inscription, que nous avons aussi découverte[54], se trouve sur le mur de l'addition L_1 au nord de la *trapéza* (fig. 4, p. et fig. 15). Sur ce mur, qui était le mur nord du bras de croix nord, se trouvait une ouverture bi-lobée. L'addition du compartiment L_1 bloqua cette ouverture en en modifiant son usage. Du côté de la *trapéza*, l'encadrement ouest fut changé en une petite armoire, tandis que l'encadrement est forma une alcôve du côté du nouveau compartiment L_1. Cette alcôve servit de pièce axiale pour une déesis. La Mère de Dieu et l'Enfant sont peints dans l'alcôve tandis que, de part et d'autre, se tiennent debout saint Athanase l'Athonite et saint Jean-Baptiste. Au-dessus des trois personnages une inscription peinte, avec des lettres tout à fait semblables à celles des inscriptions du catholicon, nous informe que : ΕΓΕΝΕΤΟ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΘΕΑΡΕΣΤΟΝ ΕΡΓΟΝ/ ΔΙΑ ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ/ ΚΥΡΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΟΙΚΟΔΟΜΟΥ ΚΑΙ/ ΑΠΟΘΗΚΑΡΙΟΥ ΕΤΟC ΖΜΔ' ΜΗΝ(Ι) ΝΟΕΜΒΡΙΩ ΚΒ' (1535) : « Ce travail, agréable à Dieu, fut fait par la provision et l'assistance du Sieur Dionysios, maçon et magasinier, en l'année ZMΔ', le 22 du mois de novembre ». Cette fresque a reçu des repeints sur les visages. Pourtant les habits, les lettres, les couleurs présentent une vive parenté avec la peinture du catholicon, et coïncide avec la présence de Théophane le Crétois à Lavra[55]. Il serait donc logique d'accepter Théophane comme responsable de la décoration du réfectoire, de l'église et du *ladarion*.

Étant donné que, d'après l'inscription du catholicon, la décoration de cette église fut exécutée par Théophane et terminée en 1535[56] et que, en outre, Théophane travaillait encore aux Météores en 1527, il est raisonnable d'accepter que Théophane s'installa à Lavra, après les Météores, vers 1527 ou peu après. Ayant travaillé à la décoration du catholicon les années avant 1535, il faudrait imaginer qu'il se consacra à la décoration de la *trapéza* durant les premières années de la période 1527-1535.

A ce sujet, rappelons-nous, non sans admiration, que feu Andréas Xyngopoulos, sans avoir à sa disposition les éléments présentés dans cette communication, mais seulement son érudition et son flair d'artiste, attribuait déjà en 1957 la décoration du réfectoire à Théophane et la datait entre 1527 et 1535[57].

Paul M. MYLONAS

ÉTAPES DE CONSTRUCTION, RÉPARATION ET DÉCORATION DE LA TRAPÉZA DE LAVRA

963-976

Durant le règne de Phokas et Tsimiskès, donc entre 963 (fondation du Monastère) et 976 (mort de Tsimiskès) la *trapéza* fut construite sur l'emplacement actuel et avec le même plan cruciforme actuel à charpente de bois. Ce bâtiment existe toujours dans sa plus grande partie (au moins le bras de croix est, et les murs est des bras de croix nord, et sud sont ceux érigés du temps d'Athanase). L'ancienne entrée tri-lobée, la fenêtre axiale bi-lobée du mur est, ainsi que la mention d'Athanase et des deux empereurs fondateurs dans l'inscription de la façade en sont les

preuves indéniables. Ce bâtiment est encore muni des grandes tables de marbre qu'Athanase fit transporter, très probablement, d'un grand *triclinium* de Constantinople. En outre il est logique de concevoir que ce bâtiment fut décoré dès les premières décennies de sa construction.

Avant 1300

Antérieurement ou vers le tournant du XIIIe au XIVe siècle, les deux offices est (O_1, O_2) furent ajoutés au bâtiment cruciforme initial. Cette première addition fut suivie par une seconde série de compartiments [illegible] Ces quatre compartiments [illegible] furent [illegible] [illegible] au XVe siècle.

c. 1300 ?

A la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe siècle une deuxième phase de construction [illegible] par les bâtiments du catholicon et de la trapéza [illegible] [illegible] Les deux magnifiques [illegible] [illegible] Nicolas et de saint Athanase [illegible] [illegible] dernière en 1365. Par les murs des compartiments de la trapéza [illegible] [illegible] extérieures.

1526

Un tremblement de terre survient en 1526 qui peut résulter de « fendre le catholicon » du catholicon et de détruire le toit du « non-du [illegible] vétérans ».

1527

En 1527, le Métropolite de Serres Gennadius refait le toit de la trapéza en une forme très proche tant de la forme initiale que de la forme actuelle, peut-être un peu plus surélevée que cette dernière. Il est probable que, durant ces travaux de réparation, le mur de l'abside ouest de la *trapéza* fut reconstruit. La partie inférieure de ce mur est ce qui reste de cette réhabilitation.

1527-1530 ?

Entre les années 1527 et 1535, plutôt durant les premières années de cette courte période, Théophane le Crétois exécute la décoration de la *trapéza*, c'est-à-dire de l'espace cruciforme initial ainsi que des deux offices.

1535

Le [illegible] compartiment [illegible] [illegible] de la trapéza [illegible] [illegible] compartiments [illegible] est [illegible] par Théophane le Crétois.

1565

Le XIIIe [illegible] [illegible] [illegible]

en personne et tous ceux qui au premier repas... » ; cf. Dimitriewskij, *Τυπικά*, 624) ;... Δευτέρα ἑστίασις (« deuxième repas » ; cf. Dimitriewskij, *ibidem*, 733).

9. Ph. Meyer, *op. cit.*, *Hypotyposis* de saint Athanase, 136, 20 :... περί τῆς ἐν ταῖς τραπέζαις εὐταξίας (« sur l'ordre dans les *trapézai* »).

10. Tertullien, *Apologia*, 39 ; J.-F. Keating, *The Agape and the Eucharist in the early church*, 1901 ; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907, *sub verbum* Agape (H. Leclercq) ; H. Lietzmann, *Messe und Herenmahl*, 1926, p. 197-210, 230-250.

11. I. Lavin, « The House of the Lord : Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages », *Art Bulletin*, 44, 1962, pp. 1-27, L. Bek, « Questiones Convivales, The idea of the Triclinium and the staging of Convivial Ceremony from Rome to Byzantium », *Analecta Romana Instituti Danici*, XII, 1983, p. 81-107.

12. Il serait intéressant de noter que l'arrangement des sièges sur les trois côtés d'une salle de réception survécut aux temps byzantins et peut encore être signalé dans les maisons traditionnelles grecques, balkaniques et turques. La salle de réception de la famille (en grec moderne σάλα, de l'italien *sala*), d'ordinaire fermée, s'ouvre spécialement pour les jours de fêtes. Elle ne contient que des sièges alignés sur les trois murs, qui sont décorés de vieilles photos des parents et des ancêtres. Une petite table au milieu de la pièce sert à poser les sucreries et tasses de café, servies aux visiteurs du jour. Un pareil arrangement est à noter dans la salle de réception *(archontariki)* des monastères de l'Athos ainsi que des monastères orthodoxes en général.

13. Th. Preger, *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, II, Leipzig, 1907, p. 144 ; P. Verzone, « La distribuzione dei palazzi imperiali di Roma e di Ravenna... » ; *Roma e l'età carolingia, Atti dei giorni di studio 2-8 maggio 1977*, ed. Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte, Rome, 1977, pp. 19-56.

14. Liutprand, *Monumenta Germaniae Historica, Script.* III, 338-9.

15. Constantin Porphyrogénète, *Ἔκθεσις*, 124, 6-688, 22.

16. A. Lenoir, *Architecture monastique*, Paris, 1852, II, p. 329.

17. R. Krautheimer, *Rome, Profile of a City*, 1980, p. 121, fig. 93, p. 122, p. 346.

18. Cf. plus haut note 12 et R. Krautheimer, « The Enneadeka-cubita... » *Tortulae, Römische Quartalschrift*, Suppl. 30, 1966, pp. 195 ff.

19. R. Naumann, « Vorbericht über die Ausgrabungen zwischen Mese und Antiochus-Palast 1964 in Istanbul », *Istanbuler Mitteilungen*, 15, 1965, pp. 135-148 et pl. 38-41, W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, 1977, p. 124, fig. 109.

20. A. Weis : « Der römische Schöpfungszyklus im Triklinium Neons zu Ravenna », *Tortulae..., op. cit.* pp. 300.

21. Toutes, exceptées celles de Lavra, Vatopédi, Saint-Paul, Dionysiou et Dochiariou.

22. Celles de Saint-Paul, Dionysiou et Dochiariou.

23. Très peu d'exemples faisant exception à cette règle peuvent être mentionnées : V.A. Orlandos, *Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική*, 2, Athènes, 1985, fig. 56-63.

24. I. Pomialowskij (*Žitie prepodobnago Afanasija Afonskago*, Saint-Petersbourg, 1895, p. 32, § 81, 1.25) mentionne τόν τῆς ἑστιάσεως οἶκον (« la salle à manger ») : pages 35, § 86, p. 34, 36, § 87, 1.11 et 84, § 192, 1.10, mentionne le terme *trapéza*, de même que dans les *typica* de monastères de la même époque. De même dans les *Vitae duae antiquae Sancti Athanasii Athonitae*, éd. J. Noret, Louvain, 1982, respectivement, p. 37, § 81, 1.8-p. 40, § 86, 1.21, - p. 41, § 87, 1.13 - p. 93, § 192, 1.2-3.

25. L. Petit, « Vie de saint Athanase l'Athonite », *Analecta Bollandiana*, XXV, 1906, extrait, p. 35, § 25, 1.10. De même, J. Nozet, *op. cit.*, p. 151, § 25, 1.23. Le réfectoire est aussi connu comme ἀριστητήριον *(« aristétérion »)* par exemple dans le *typicon* du couvent Kosmosoteira (L. Petit, dans *Irvestija Imperatorskago Archeologiceskago Obscestva*, XIII, p. 33) ou de celui de Evergetidos, (Dimitrievskij, *Typica*, I, 624). Les mots ἀριστήριον et ἀριστητήριον proviennent du verbe ἀριστάω qui signifie prendre un « ἄριστον » (excellent déjeuner ; cf. Liddel et Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, (connu aussi sous le type de ἀριστάζω ou ἀριστίζω, (A. Gazi, *Λεξικόν της Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Vienne, 1835) ; Constantin Porphyrogénète *(op. cit.*, 91, 1-98.11) explique que ἀριστᾶν veut dire γευματίζειν (déjeuner).

26. H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klöstern*, 1, Leipzig, 1891, p. 34, fig. 5.

27. G. Balş, « Notita despre Architectura Sfantului Munte », *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1913, p. 46, No. 22.

28. A. Orlandos, *op. cit.*, 2, 1958, p. 44, fig. 52.

29. Il serait intéressant de découvrir si ce plan – parce qu'il s'agit actuellement d'un seul plan – provient de l'initiative de Brockhaus, ou s'il s'agit d'un emprunt de ce dernier à la collection Sévastianof. Durant mon séjour à Moscou et Léningrad, en juin 1984 – fait pour lequel j'adresse mes vifs remerciements à l'Académie des Sciences de l'Union Soviétique – qui fut consacré seulement à l'étude des collections Sévastianof, je n'ai pu retrouver rien de pareil.

30. Savvas et Kyrillos, *Προσκυνητάριον τῆς Βασιλικῆς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Λαύρας*... Venise, 1780, p. 45.

31. M. Chatzidakis, « Ἡ Κρητικὴ Ζωγραφικὴ Καί ἡ Ἰταλικὴ Χαλκογραφια », *Κρητικα Χρονικὰ*, I, 1947, page 33, n. 23.

32. A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν*, Athènes, 1957, p. 109. Il est important de signaler que Porphyre Uspenskij et N.P. Kondakof avaient déjà assigné la peinture de la *trapéza* à Théophane, donc, après 1527 : N.P. Kondakov, *Pamjatniki Christianskago Iskustva na Athone*, Saint-Petersbourg, 1902, p. 71, et n. 2.

33. Voir P. Mylonas, *Athos, Formes dans un lieu sacré*, Athènes 1974, pl. 2 (en couleurs).

34. *Ibidem*, datation du XVe siècle avec point d'interrogation.

35. *Ibidem*, pl. 14, (en couleurs).

36. A. Xyngopoulos, « Nouveaux témoignages de l'activité des peintres Macédoniens au Mont Athos », *Byzantinische Zeitschrift*, 52, 1959, pp. 61-67.

37. P. Mylonas, « Le protaton de Karyès et le peintre Manuel Panselinos », *Νέα Ἑστία*, Athènes, 1972.

38. P. Mylonas, *ibidem*.

39. G. Millet, J. Pargoire et L. Petit, *Recueil des Inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris, 1904, n° 48.

40. G. Millet, *Les monuments chrétiens de l'Athos*, 1, *Les peintures*, Paris, 1927.

41. G. Millet *et alias*, *Recueil...*, *op. cit.*, n° 158.

42. *Ibidem*, n° 105 et 525.

43. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, p. 659.

44. G. Smyrnakes, *τὸ Ἅγιον Ὄρος* Athènes, 1903, p. 391, donne des détails de la façade.

45. Il est [illegible] on a [illegible] mais [illegible] Pourtant [illegible] des murs [illegible] Jentre comme appartenant à la composition initiale. On commençait à soupçonner une autre solution.

46. A. Orlandos, *op. cit.*, p. 54, fig. 69.

47. Cf. *supra*, notes 24 et 25.

48. Notons que le carysobulle de Phokas (964) limite le nombre des moines à 80, tandis que le *typicon* de Constantin Monomaque (1046) augmente ce nombre à 700 ! (Ph. Meyer, *op. cit.*, p. 114, 1.28, p. 157, 1.11). La population du monastère augmenta rapidement durant ces premières décennies remuant l'existence d'un scriptorium bâtiment indispensable.

49. Savvas et Kyrillos, *op. cit.*, p. 48.

50. [illegible] Athènes [illegible] p. 15[illegible].

51. M. Gedeon, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια*, 1902, p. 240.

52. P.M. Mylonas, « Notes d'information : Nouvelles recherches au Mont Athos (Lavra) », *Cahiers archéologiques*, 29, 1980-81, p. 175-77.

53. Cf. *supra*, note 51.

54. Cf. *supra*, note 52.

55. G. Millet *et alias*, *Recueil...*, *op. cit.*, n° 329.

56. A. Xyngopoulos, *Σχεδίασμα*, *op. cit.*, p. 109.

Reconstitution d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle

par Claude LEPAGE

A la mémoire de Jules Leroy

A la suite de diverses expéditions en Éthiopie et de recherches dans les grandes bibliothèques, notre documentation s'étend désormais sur près de cent manuscrits éthiopiens à peintures antérieurs au début du XVIe siècle, ce qui fournit plus de 800 miniatures.

De multiples questions se posent à l'historien d'art. Quelle est la date des manuscrits les plus anciens [1] ? Y a-t-il eu une tradition artistique et iconographique *continue*, c'est-à-dire des manuscrits chrétiens ont-ils été illustrés, en Abyssinie même, depuis l'introduction du christianisme, entre le IVe et le VIe siècle, jusqu'au XIVe siècle, époque où les manuscrits apparaissent en nombre, avec ou sans images ? Le même problème se pose d'ailleurs pour la peinture murale [2]. Quelle que soit la date d'apparition des premières miniatures, sur quels manuscrits ont-elles été copiées ? Sur des manuscrits grecs ou syriaques entre le IVe et VIe siècle, à l'époque de la christianisation ? Ou bien, beaucoup plus tard, vers le XIVe siècle, sur des manuscrits coptes ou arabes, au moment où les manuscrits apparaissent en nombre, avec quelques éléments de datation ? Les manuscrits grecs et coptes des royaumes chrétiens de la Nubie voisine ont-ils joué un rôle ?

Cet article analyse un premier groupe de minatures, contenues dans deux manuscrits du XIVe siècle, rédigés en ge'ez [3], l'ancienne langue littéraire des Abyssins chrétiens, restée celle de leur liturgie. Si mes arguments sont acceptés, nous entreverrons pour la première fois des sources historiques précises et lointaines à la plus ancienne peinture éthiopienne conservée, du moins dans les manuscrits, car les sources de la peinture murale sont, à mon avis, différentes.

Mon analyse va progressivement faire apparaître que la décoration des deux manuscrits étudiés provient de manuscrits byzantins certainement pré-iconoclastes, et presque sûrement de prototypes grecs du Ve ou VIe siècle, décorés en Palestine ou dans la région d'Antioche. Des copies intermédiaires coptes ou nubiennes, éventuellement syriaques anciennes ou arméniennes, sont envisageables par précaution, mais aucun indice ne s'en laisse observer, provisoirement peut-être.

Les deux manuscrits sont des tétraévangiles, l'un connu depuis longtemps : le manuscrit éthiopien n° 32 de la Bibliothèque nationale de Paris [4], l'autre un manuscrit que j'ai eu la chance de voir et photographier, il y a quelques années, à l'église rupestre de Dabra Maᶜar, dans le Tigray, district de Garᶜalta. L'illustration de ces deux tétraévangiles est constituée de onze pages (y compris la lettre d'Eusèbe et la page à la « tholos ») de Tables de Concordances des Évangiles, très décorées, et d'une suite de trois images à pleine page (que nous appellerons *cycle court* ou *cycle court archaïque*), enfin des portraits des évangélistes [5].

I. DÉCOR DES TABLES DE CANONS

Le décor (fig. 1-12) des Tables de Canons de ces deux manuscrits éthiopiens, laisse rapidement voir qu'il dérive d'un prototype très proche de l'archétype créé par Eusèbe de Césarée, en Palestine, dans le deuxième quart du IVe siècle.

Plusieurs études [6], la plupart œuvres de Jules Leroy ont signalé l'intérêt exceptionnel du décor des Tables de Concordances des manuscrits éthiopiens médiévaux pour l'analyse de ce décor et la reconstitution de l'archétype. Ce n'est pas cet examen d'ensemble qui va être fait, mais seulement quelques observations à partir du dé-

1. *Tétraévangile de Paris : première page de la lettre d'Eusèbe.*

2. *Tétraévangile de Dabra Macar : première page de la lettre d'Eusèbe.*

cor des Canons de nos deux manuscrits, pour tenter de déterminer la nature de leurs prototypes [7].

Il ne m'a été possible dans cet article, ni de reproduire toutes les pages des Tables de Concordances des deux manuscrits, ni d'en faire une analyse complète ; des observations complémentaires et les clichés manquants feront l'objet d'un autre article qui sera publié dans l'un des prochains numéros d'*Abbay*, la revue d'études éthiopiennes publiée par le C.N.R.S. sous la direction de M. Jean Chavaillon.

Le nombre des *sections* du texte des différents évangiles correspond à celui des manuscrits grecs [8], que l'on retrouve dans les manuscrits coptes et dans une version syriaque ancienne [9]. Les erreurs dans la transcription des numéros de versets et des titres de Canons sont nombreuses ; les plus importantes peuvent concerner un canon entier, oublié ou interverti avec un autre ; les oublis sont également fréquents. Mais l'examen de ces défauts seulement, auxquelles s'ajoutent la Lettre d'Eusèbe sur trois pages et une page avec une belle architecture à colonnade (appelée « tholos », *tempietto* ou Fontaine de Vie selon les auteurs et les manuscrits), provient du prototype grec créé au IVe siècle : elle correspond à l'une des deux structures que Carl Nordenfalk dans un livre devenu classique, considère comme l'une des deux plus anciennes formules des manuscrits grecs [10].

Il en est de même du mot *qamar* utilisé dans le texte ge'ez pour désigner les Canons : ce mot vient du mot grec *kamára* signifiant « voûte » [11].

L'emploi de la même décoration de deux pages de Canons se faisant face serait, selon Nordenfalk, une des caractéristiques de l'archétype eusébien [12]. Elle est observée avec une rigueur étonnante sur nos deux manuscrits éthiopiens (fig. 5-8).

La première page des deux manuscrits présente une arcade surmontée des deux paons de profil : ce motif apparaît déjà à cet endroit dans les Canons les plus anciens : un tétraévangile grec du Xe siècle (Venise, Bibl. Marc., I.8) [13], et quatre manuscrits arméniens du Xe siècle dont deux bien datés : le célèbre Etchmiadzin, n° 229 [14] et l'Évangéliaire de la Reine Mlqé de 902 [15].

Le tapis de cercles sécants (fig. 1-8) et les

3. *Tétraévangile de Paris : deuxième page de la lettre d'Eusèbe.*

4. *Tétraévangile de Dabra Macar : deuxième page de la lettre d'Eusèbe.*

croix (fig. 9 et 10) qui ornent les tympans de plusieurs arcades dans nos manuscrits éthiopiens se retrouvent dans les manuscrits grecs et arméniens déjà cités, ainsi que sur le manuscrit syriaque de Rabula [16], daté de 586, et qui s'inspire probablement d'un manuscrit grec [17].

L'analyse de l'architecture placée à la fin des Tables proprement dites (fig. 11, 12), est encore plus convaincante. L'image de Dabra Maᶜar (fig. 12) peut être considérée comme l'une des plus complètes de toutes celles fournies par les manuscrits chrétiens, occidentaux, byzantins ou orientaux [18].

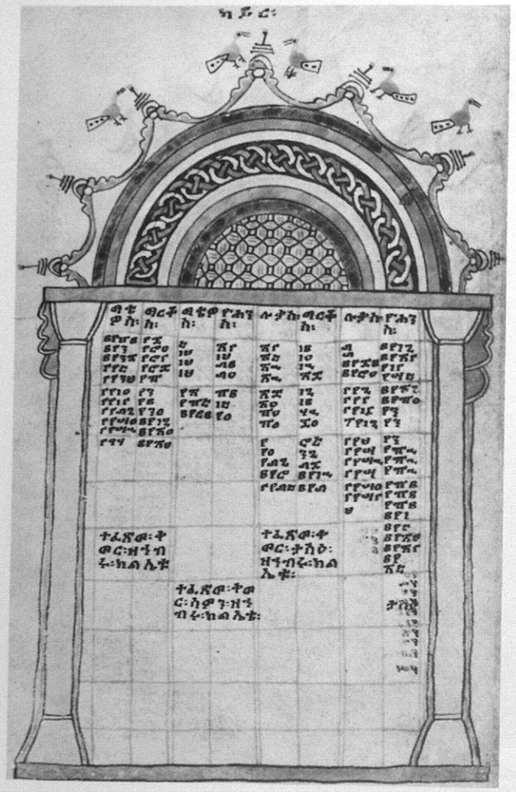
L'originalité la plus importante est la représentation de huit colonnes, au lieu de quatre colonnes seulement (dans la plupart des manuscrits chrétiens de toute provenance), avec un effet de perspective qui correspond certainement mieux à l'architecture existant dans l'archétype du IVe siècle. Cette fidélité à l'archétype que reflète la restitution de huit colonnes ne se retrouve, pour tout l'art chrétien, que dans quelques rares manuscrits anciens : l'évangéliaire carolingien de Godescalc (fin du VIIIe siècle) [19] et un manuscrit arménien du Xe siècle (le ms. 2555 de la Bibl. du Patriarchat arménien de Jérusalem) [20]. Encore plus rares sont les éléments divers (chancels, grille, porte, etc.) qui, sur les deux manuscrits éthiopiens étudiés dans cet article, apparaissent entre les colonnes, en haut et en bas, et que l'on ne retrouve que sur des ampoules de pélerinage du VIe siècle, certainement rapportées de Jérusalem [21] et quelques rares manuscrits orientaux [22].

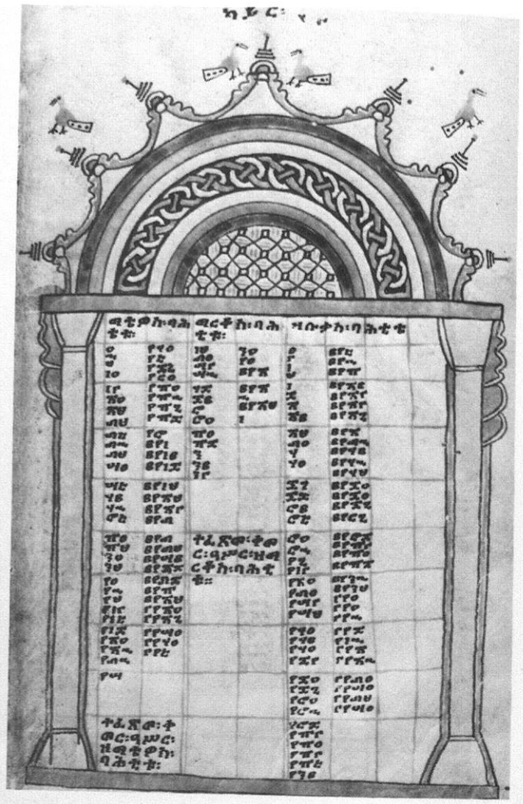
Les manuscrits éthiopiens ont aussi en commun avec les manuscrits grecs les plus anciens :

1) une tradition en *ge'ez*, presque mot-à-mot, de l'inscription grecque « Harmonie des quatre Évangiles », provenant certainement de l'archétype, et qui ne s'est conservée par ailleurs que dans quelques manuscrits grecs du Xe siècle (Venise, Bibl. Marc., gr. I, 8 ; Vatican, Bibl. apost. gr. 364) [23].

2) La végétation qui borde bizarrement le toit conique, très particulier, existe dans un manuscrit grec du Xe siècle attribué au couvent du Stoudion, à Constantinople, et un manuscrit arménien (Erevan, Matenadaran 9430 a) [24].

3) Les animaux nommés « babula » dans les





5. et 6. Tétraévangile de Paris : cinquième et sixième pages des Tables de Concordances.

manuscrits éthiopiens évoquent un type de gazelle, provenant à mon avis de l'archétype grec, animaux qui se transforment en couples de cerfs et de biches dans quelques manuscrits occidentaux où l'ensemble du tableau a été interprété comme un symbole de la Fontaine de vie[25]. Les cyprès et les paons, vus de face, qui ne font défaut à aucun de nos deux manuscrits éthiopiens, viennent également de l'archétype oriental.

La seule véritable originalité des manuscrits ge'ez pourrait paraître résider dans la qualité et surtout le nombre des entrelacs polychromes, mais je suis convaincu que cette ornementation n'est pas née en Éthiopie, mais provient de manuscrits orientaux inconnus, ou presque[26], se distinguant par le style de prototype eusébien, et dont le style dérive de l'art gréco-oriental du IIIe au Ve siècle, dont les mosaïques et les étoffes byzantines apportent d'excellents exemples à Antioche et en Palestine.

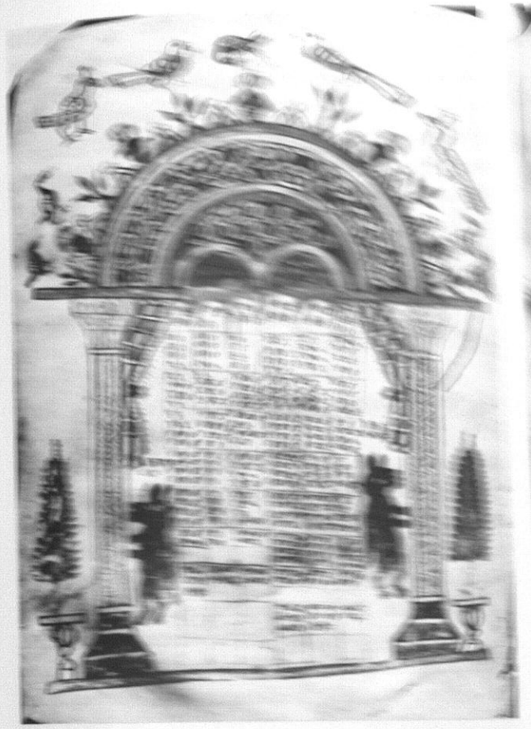
En résumé, l'analyse des Tables de Canons nous montre que les deux images architecturales de nos manuscrits éthiopiens relèvent d'un prototype, probablement grec, antérieur au Xe siècle, puisque les manuscrits grecs et arméniens les plus anciens n'en conservent déjà plus tous les éléments.

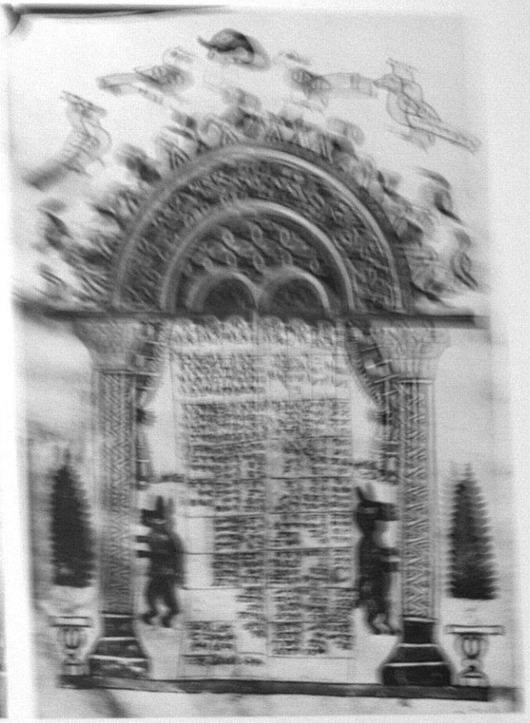
II. Les évangélistes

Les représentations des évangélistes (fig. 13-17) présentent deux particularités :

1) Ils sont représentés debout[27], iconographie qui est abandonnée en principe au XIe siècle[28], mais qui est déjà très employée au VIe siècle[29].

2) Les personnages sont disposés, presque tous[30] dans un cadre cruciforme, variant d'une image à l'autre, originalité qui s'expliquerait, à mon avis, par l'adaptation d'un modèle, certainement très ancien (Ve-VIe siècle), dans lequel les évangélistes étaient peints, sans cadre, sur le fond même du parchemin, et probablement en « portraits » de dimensions réduites, lesquelles se retrouvent dans les images d'évangélistes de nos deux manuscrits éthiopiens, où les évangélistes n'occupent que le milieu de la page. On peut même se demander si le modèle n'était pas encore le médaillon d'un *volumen* ou l'image disposée entre les colonnes d'un *codex*[31] !





7. et 8. Tétraévangile de Dabra Mac'ar : cinquième et sixième pages des Tables de Concordances.

La proposition déjà ancienne de Friend d'attribuer les représentations d'évangélistes *debout* à l'Égypte et la création de cette iconographie à un atelier d'Alexandrie est intéressante, mais ne paraît suffisamment solide pour être utilisée ici pour déterminer l'origine géographique des prototypes de nos deux manuscrits éthiopiens[32].

Les évangélistes nous indiquent néanmoins que le prototype devrait être antérieur au XIe siècle, et si nos observations sur la copie d'images sans cadre étaient acceptées, l'ancienneté du modèle en serait considérablement augmentée : le Ve ou VIe siècle devenant tout-à-fait vraisemblable.

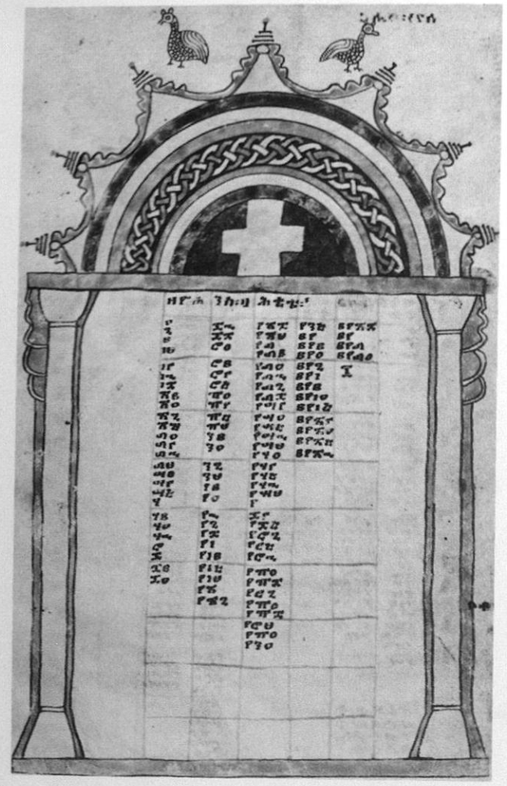
III. Les cadres des miniatures

Deux types d'encadrement principalement rencontrés dans nos deux manuscrits constituent des indices non négligeables dans la détermination des sources de la décoration de nos manuscrits :

Le cadre à double ou triple ruban polychrome : le meilleur exemple est celui de la miniature des Saintes Femmes au Tombeau du manuscrit de Dabra Ma'ar (fig. 21) ; il a été convenablement dessiné, à la pointe et à la règle ; pour le triple-ruban de ce cadre, le peintre a utilisé les couleurs suivantes : le rouge pour le ruban extérieur, la couleur du parchemin pour le ruban médian et la couleur jaune pour le ruban intérieur. Le cadre de la miniature suivante (fig. 23) se limite à deux rubans, rouge et « blanc », situés de même. Le manuscrit de Paris, dans ce domaine comme dans d'autres, simplifie et ne garde qu'un ruban, jaune, dans les trois miniatures (fig. 18, 20, 22) de son frontispice.

De tels cadres à deux ou trois rubans sont rares dans la miniature byzantine. Il n'est donc pas sans conséquence d'observer un ruban triple dans un des plus anciens manuscrits arméniens illustrés, l'Etchmiadzin 229[33], daté de 989, où il encadre aussi des miniatures en pleine page, groupées en frontispice, autre caractéristique commune avec nos cycles éthiopiens. Ce ruban triple existe aussi sur trois des plus anciens manuscrits géorgiens : celui d'Adisi[34], daté de 897, le « premier » évangile de Djruči (937)[35] et celui de Bert'ay, datant également du Xe siècle[36].

Tous ces manuscrits conservent de multiples



9. Tétraévangile de Paris : 7e page des Tables de Concordances.

caractères d'un prototype grec différent de celui ayant survécu dans la plupart des manuscrits grecs et arméniens des Xe et XIe siècles, comme l'a démontré Sirarpie Der Nersessian[37].

Ces cadres à ruban de couleur dérivent en effet de l'art décoratif de la Basse-Antiquité[38]. Le ruban ocre-rouge des miniatures et peintures murales de la Basse-Antiquité devient, au plus tard au Ve siècle, par exemple à Sainte-Marie Majeure[39], un cadre formé de rubans de différentes couleurs, dont la bande extérieure est encore ocre-rouge, la bande centrale blanche et la bande intérieure formée d'abord d'un ruban du même ton que le fond, mais plus sombre.

Le cadre constitué d'une arcade : (fig. 18, 19) Kurt Weitzmann a fait observer que, lors du transfert d'une illustration d'un *rotulus* dans un *codex*, l'un des procédés était d'introduire la scène dans un cadre constitué par une arcade[40]. Un exemple choisi par le savant de Princeton est un manuscrit du Xe siècle dans lequel les personnages empiètent sur les colonnes[41] ; cette même liberté des figures par rapport au cadre se remarque dans le premier manuscrit de Djruči[42], où se procédé se trouve associé avec un style aux accents étonnamment hellénistiques. Enfin, la structure des arcades du « premier » Évangile de Djruči[43], découpées en bandes géométriques se retrouve dans le manuscrit de Paris (fig. 1, 3, 5, 6, etc...), accentuant leur descendance d'un même prototype.

IV. CRUCIFIXION TRIOMPHALE
(Le Salut par la Victoire sur la Mort)

La première illustration évangélique de notre cycle de trois est une représentation très originale par de nombreux éléments (fig. 18-19). La miniature de chaque manuscrit frappe d'emblée par l'absence du Christ sur la croix. Cette particularité a été remarquée depuis longtemps dans le manuscrit de Paris et ensuite dans les quelques manuscrits éthiopiens du XIVe siècle ou début du XVe siècle qui ont été signalés, notamment le tétraévangile de la collection Aharon entré au Metropolitan Museum de New York[44].

Les explications qui avaient alors été proposées, notamment par deux pionniers des études éthiopiennes, Enrico Cerulli et Ugo Monneret de Villard, faisaient appel, l'une à la persistance en Abyssinie d'une secte *phantasiaste*[45], l'autre à l'influence directe au XIVe siècle d'une communauté de moines particulière[46].

Ces hypothèses subtiles doivent être abandonnées pour expliquer la présence, l'origine et les détails de ces images ; tout au plus pourrait-on, peut-être, un jour découvrir que les idées de certaines communautés éthiopiennes ont pu, au Moyen Age, favoriser mais en aucun cas susciter, la présence de cette iconographie, en fait héritée de l'ancien art byzantin.

Son origine pré-iconoclaste est assurée par la connaissance que l'on a maintenant d'une importante imagerie triomphale de la Crucifixion, dérivée des trophées et enseignes militaires romains, grâce à une série de travaux d'érudition dont nous rappelerons bientôt les principaux.

Cette origine protobyzantine n'avait pas échappé au regretté Jules Leroy qui, dès 1963, écrivait à propos d'une image analogue d'un manuscrit éthiopien conservé à la Bibliothèque nationale d'Addis Ababa : « Sur des ampoules rapportées de Jérusalem, (...) on voit ainsi des croix vides, surmontées d'un cercle entourant le buste du Christ. C'est la même idée qui se manifeste

10. Tétraévangile de Dabra Ma'ar : 7e page des Tables de Concordances.

[illegible]

Nous [illegible] Croix vide [illegible] tous les détails de l'image [illegible] nettement parties [illegible] de l'archéologie du IVe au Ve siècle. De plus, l'image du tétraévangile de Dabra Ma'ar est d'une qualité et d'une beauté au premier [illegible] nettement supérieure à la représentation du manuscrit de Paris et aux illustrations analogues existant dans d'autres manuscrits éthiopiens.

La croix gemmée (fig. 19 et 24) : La croix simple, nue, du manuscrit de Paris, seul connu jusqu'alors, ne pouvait être expliquée que comme une image de la relique de la Croix, représentée, on le sait sous des aspects divers : bois de vie, croix « latine » aux branches lisses et triangulaires, par exemple sur les ampoules de pèlerinage conservées à Monza et Bobbio[47]. Mais la croix du manuscrit de Dabra Ma'ar offre sur un fond jaune des taches orangées ou bien foncé qui imitent l'or, le bronze doré et les pierres précieuses d'un ouvrage d'orfèvrerie. Il ne s'agit pas d'une parure idéalisatrice du signe de la croix, mais, à mon avis, d'une image de la croix votive monumentale érigée à Jérusalem, dans l'atrium du Saint-Sépulcre, par Théodose II[48], dans la première moitié du Ve siècle, probablement en remplacement d'une autre croix élevée dès l'époque de Constantin[50].

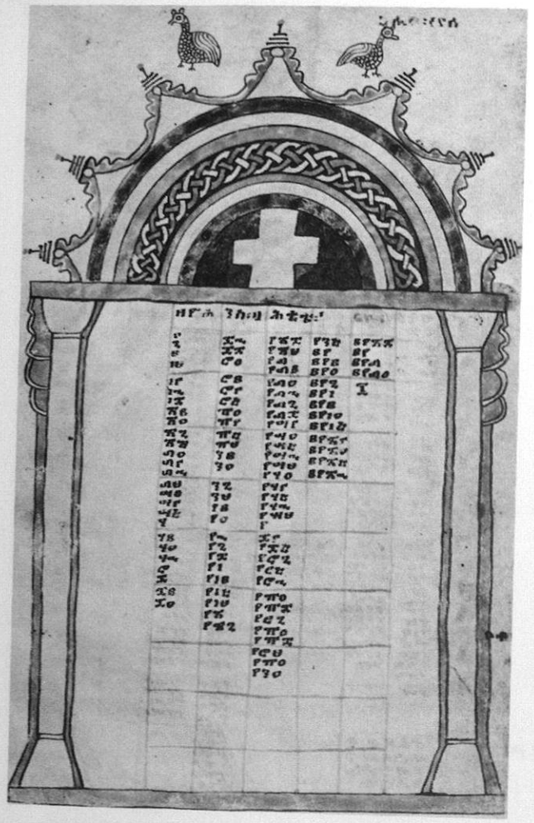
La croix gemmée du manuscrit de Dabra Ma'ar, qui réapparaît dans deux autres manuscrits éthiopiens[51], est bien fichée dans le sol, entre les deux croix des larrons[52].

Sur une image analogue de Crucifixion triomphale (fig. 24) d'un manuscrit (inédit)[53] que j'ai eu la chance de pouvoir photographier en 1973, un élément arrondi, situé immédiatement au-dessous de la croix, me semble être une forme dérivée d'une représentation de l'*omphalos*[54], centre du monde, lieu de la sépulture d'Adam (le crâne d'Adam sera représenté sur les manuscrits éthiopiens plus tardifs) et emplacement vénéré au Saint-Sépulcre.

Par la forme évasée de ses extrémités, la croix de nos miniatures éthiopiennes rappelle nettement un type de croix fréquent à l'époque pré-iconoclaste, notamment au Ve siècle[55]. Il y a eu très tôt contamination entre les différents types de croix : la croix relique, évoquée sous différentes formes (bois de vie, etc.), la croix de la vision céleste de Constantin à Jérusalem, les croix votives monumentales du Golgotha, la croix-*niketérion*. On aimerait savoir si cette dernière a suscité des exemplaires votifs monumentaux. Les croix du Haut Moyen Age, tant en Occident, surtout en Irlande, qu'en Orient, notamment en Arménie et Géorgie, laissent imaginer des prototypes orientaux, probablement extérieurs à l'art proprement byzantin, mais dont l'archéologie garde peu de traces.

Nos images utilisent la croix votive monumentale de Golgotha en l'intégrant dans une composition savante construite sur le schéma du trophée surmonté de l'image du vainqueur et enrichi d'éléments d'apparence historique (les larrons sur la croix, le Soleil, les soldats (?), etc.), rassemblés selon un procédé qui paraît propre à l'iconographie palestinienne : réunir le maximum de « témoins » au sens large que donnaient à ce mot les docteurs de l'Église, notamment Cyrille de Jérusalem[56], ce qui conduisait à introduire dans une même composition des personnes ou des éléments provenant d'épisodes successifs et aussi les monuments anachroniques, élevés sur les Lieux Saints.

Ce schéma triomphal de la croix dérive des trophées militaires romains, selon une évolution désormais bien analysée par toute une série d'études, complémentaires, dont les principales



9. Tétraévangile de Paris : 7e page des Tables de Concordances.

caractères d'un prototype grec différent de celui ayant survécu dans la plupart des manuscrits grecs et arméniens des Xe et XIe siècles, comme l'a démontré Sirarpie Der Nersessian[37].

Ces cadres à ruban de couleur dérivent en effet de l'art décoratif de la Basse-Antiquité[38]. Le ruban ocre-rouge des miniatures et peintures murales de la Basse-Antiquité devient, au plus tard au Ve siècle, par exemple à Sainte-Marie Majeure[39], un cadre formé de rubans de différentes couleurs, dont la bande extérieure est encore ocre-rouge, la bande centrale blanche et la bande intérieure formée d'abord d'un ruban du même ton que le fond, mais plus sombre.

Le cadre constitué d'une arcade : (fig. 18, 19) Kurt Weitzmann a fait observer que, lors du transfert d'une illustration d'un *rotulus* dans un *codex*, l'un des procédés était d'introduire la scène dans un cadre constitué par une arcade[40]. Un exemple choisi par le savant de Princeton est un manuscrit du Xe siècle dans lequel les personnages empiètent sur les colonnes[41] ; cette même liberté des figures par rapport au cadre se remarque dans le premier manuscrit de Djruči[42], où se procédé se trouve associé avec un style aux accents étonnamment hellénistiques. Enfin, la structure des arcades du « premier » Évangile de Djruči[43], découpées en bandes géométriques se retrouve dans le manuscrit de Paris (fig. 1, 3, 5, 6, etc...), accentuant leur descendance d'un même prototype.

IV. CRUCIFIXION TRIOMPHALE
(Le Salut par la Victoire sur la Mort)

La première illustration évangélique de notre cycle de trois est une représentation très originale par de nombreux éléments (fig. 18-19). La miniature de chaque manuscrit frappe d'emblée par l'absence du Christ sur la croix. Cette particularité a été remarquée depuis longtemps dans le manuscrit de Paris et ensuite dans les quelques manuscrits éthiopiens du XIVe siècle ou début du XVe siècle qui ont été signalés, notamment le tétraévangile de la collection Aharon entré au Metropolitan Museum de New York[44].

Les explications qui avaient alors été proposées, notamment par deux pionniers des études éthiopiennes, Enrico Cerulli et Ugo Monneret de Villard, faisaient appel, l'une à la persistance en Abyssinie d'une secte *phantasiaste*[45], l'autre à l'influence directe au XIVe siècle d'une communauté de moines particulière[46].

Ces hypothèses subtiles doivent être abandonnées pour expliquer la présence, l'origine et les détails de ces images ; tout au plus pourrait-on, peut-être, un jour découvrir que les idées de certaines communautés éthiopiennes ont pu, au Moyen Age, favoriser mais en aucun cas susciter, la présence de cette iconographie, en fait héritée de l'ancien art byzantin.

Son origine pré-iconoclaste est assurée par la connaissance que l'on a maintenant d'une importante imagerie triomphale de la Crucifixion, dérivée des trophées et enseignes militaires romains, grâce à une série de travaux d'érudition dont nous rappelerons bientôt les principaux.

Cette origine protobyzantine n'avait pas échappé au regretté Jules Leroy qui, dès 1963, écrivait à propos d'une image analogue d'un manuscrit éthiopien conservé à la Bibliothèque nationale d'Addis Ababa : « Sur des ampoules rapportées de Jérusalem, (...) on voit ainsi des croix vides, surmontées d'un cercle entourant le buste du Christ. C'est la même idée qui se manifeste ici dans la présence de l'Agneau, image du Sauveur... »[47].

Non seulement cette apparente anomalie de la Croix vide est d'origine paléochrétienne, mais tous les détails de l'image le sont aussi et viennent parfois même enrichir notre connaissance de l'archétype du IVe au VIe siècle. De plus, l'image du tétraévangile de Dabra Maᶜar est d'une qualité et d'une fidélité au prototype nettement supérieures à la représentation du manuscrit de Paris et aux illustrations analogues existant dans d'autres manuscrits éthiopiens.

La croix gemmée (fig. 19 et 24) : La croix simple, nue, du manuscrit de Paris, seul connu jusqu'alors, ne pouvait être expliquée que comme une image de la relique de la Croix, représentée, on le sait sous des aspects divers : *bois de vie,* croix « latine » aux branches fines et triangulaires, par exemple sur les ampoules de pèlerinage conservées à Monza et Bobbio[48]. Mais la croix du manuscrit de Dabra Maᶜar offre sur un fond jaune des taches orangées ou bleu foncé qui imitent l'or, le bronze doré et les pierres précieuses d'un ouvrage d'orfèvrerie. Il ne s'agit pas d'une parure idéalisatrice du signe de la croix, mais, à mon avis, d'une image de la croix votive monumentale érigée à Jérusalem, dans l'atrium du Saint-Sépulcre, par Théodose II[49], dans la première moitié du Ve siècle, probablement en remplacement d'une autre croix élevée dès l'époque de Constantin[50].

La croix gemmée du manuscrit de Dabra Maᶜar, qui réapparaît dans deux autres manuscrits éthiopiens[51], est bien fichée dans le sol, entre les deux croix des larrons[52].

Sur une image analogue de Crucifixion triomphale (fig. 24) d'un manuscrit (inédit)[53] que j'ai eu la chance de pouvoir photographier en 1973, un élément arrondi, situé immédiatement au-dessous de la croix, me semble être une forme dérivée d'une représentation de l'*omphalos*[54], centre du monde, lieu de la sépulture d'Adam (le crâne d'Adam sera représenté sur les manuscrits éthiopiens plus tardifs) et emplacement vénéré au Saint-Sépulcre.

Par la forme évasée de ses extrémités, la croix de nos miniatures éthiopiennes rappelle nettement un type de croix fréquent à l'époque préiconoclaste, notamment au Ve siècle[55]. Il y a eu très tôt contamination entre les différents types de croix : la croix relique, évoquée sous différentes formes (bois de vie, etc.), la croix de la vision céleste de Constantin à Jérusalem, les croix votives monumentales du Golgotha, la croix-*nikêtêrion.* On aimerait savoir si cette dernière a suscité des exemplaires votifs monumentaux. Les croix du Haut Moyen Age, tant en Occident, surtout en Irlande, qu'en Orient, notamment en Arménie et Géorgie, laissent imaginer des prototypes orientaux, probablement extérieurs à l'art proprement byzantin, mais dont l'archéologie garde peu de traces.

10. Tétraévangile de Dabra Macar : 7e page des Tables de Concordances.

Nos images utilisent la croix votive monumentale de Golgotha en l'intégrant dans une composition savante construite sur le schéma du trophée surmonté de l'image du vainqueur et enrichi d'éléments d'apparence historique (les larrons sur la croix, le Soleil, les soldats (?), etc.), rassemblés selon un procédé qui paraît propre à l'iconographie palestinienne : réunir le maximum de « témoins » au sens large que donnaient à ce mot les docteurs de l'Église, notamment Cyrille de Jérusalem[56], ce qui conduisait à introduire dans une même composition des personnes ou des éléments provenant d'épisodes successifs et aussi les monuments anachroniques, élevés sur les Lieux Saints.

Ce schéma triomphal de la croix dérive des trophées militaires romains, selon une évolution désormais bien analysée par toute une série d'études, complémentaires, dont les principales

sont celles de J. Gagé[57], A. Grabar[58], J. Baradez et M. Leglay[59], E. Dinkler[60], Ph. Verdier[61] et Y. Christe[62].

Les miniatures éthiopiennes nous apportent même de ce *nikêtêrion* une formule nouvelle, dans laquelle le buste du Christ est remplacé par l'image symbolique de l'Agneau.

Ce schéma triomphal dérivant des trophées et enseignes militaires romains, apparaît dans la seconde moitié du IVe siècle sous sa première forme chrétienne connue : le chrisme dans une couronne (ou un médaillon) au sommet d'une croix, gemmée ou non[63]. A partir de 400, le buste du Christ remplace le chrisme en haut de la Croix dans le décor des absides[64] et, probablement, sur toutes sortes d'objets[65]. Au VIe siècle, le *nikêtêrion* se présente comme le motif de prédilection d'ampoules de pèlerinage[66] que l'on s'accorde à considérer comme d'origine palestinienne, ainsi que sur toutes sortes d'objets : sceaux, anneaux de mariage, bracelets-amulettes, etc., provenant des différentes provinces de l'empire[67]. Au milieu du VIIe siècle, cette iconographie s'inscrit dans l'abside de San Stefan Rotondo[68], sous le pontificat de Théodore I, originaire de Palestine[69]. Cette dispersion a conduit d'excellents érudits[70] à refuser la création de cette iconographie à Jérusalem. C'est assuré, me semble-t-il, pour le schéma du *nikêtêrion* élémentaire constitué d'une croix, gemmée ou non, surmonté du chrisme ou d'un buste du Christ. En revanche, une origine palestinienne de l'archétype de nos miniatures éthiopiennes est la plus vraisemblable, car cette image de Crucifixion triomphale construite autour d'un *nikêtêrion* constitue, nous allons tenter de le montrer, la première partie d'un cycle qui par une unité parfaite dans les intentions dogmatiques et dans la provenance des éléments iconographiques, souvent très particuliers, a toutes les chances d'avoir été élaboré à Jérusalem même pour un monument ou un livre liturgique.

Les images éthiopiennes que nous analysons alimenteront certainement bien d'autres discussions.

L'agneau : L'image symbolique du Christ remplace ici le *clipeus*-médaillon avec son portrait en buste qui apparaît d'ordinaire au-dessus de la croix-*nikêtêrion* sur les ampoules palestiniennes et autres monuments déjà cités, dont aucun n'est postérieur au début du VIIe siècle. L'emploi de ce symbole particulier correspondrait mieux à un prototype du IVe ou Ve siècle, qu'à un modèle du VIe siècle. En effet, sur les monuments datables du VIe et du VIIe siècle, comme les ampoules[71] et l'abside de San Stefano Rotondo[72], c'est le buste du Christ qui figure au-dessus de la croix (ou parfois à la croisée[73] des deux branches). La représentation du Christ sous l'aspect de l'Agneau fut interdite par une décision du synode Quini-Sexte en 692, mais il faut reconnaître que l'éloignement et le parti pris monophysite des chrétiens d'Abyssinie n'ont pas dû favoriser le respect de cet interdit ! L'attitude de l'agneau, dont la tête est tournée vers l'arrière, rappelle des exemples paléochrétiens[74]. La posture d'origine doit être celle du manuscrit de Dabra Maᶜar – pattes antérieures à gauche de l'image – car elle se retrouve dans les autres exemples éthiopiens[75].

Le clipeus : Le problème se pose de savoir si le disque qui apparaît – curieusement vide – dans la miniature du manuscrit de Dabra Maᶜar, contenait à l'origine l'image de l'Agneau ? Même l'examen des autres exemples éthiopiens de Crucifixions triomphales ne permet pas d'y répondre. Je répondrais par l'affirmative si plusieurs de ces disques ne se présentaient pas comme support de la prophétie de Jean-Baptiste : « Voici l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde » (*Jean*, I, 29). Dans le manuscrit de Paris, cette parole du Précurseur est inscrite, beaucoup plus simplement, au-dessus de l'image, directement sur le parchemin, et pour une raison qui m'échappe, elle n'apparaît pas sur le manuscrit de Dabra Maᶜar, ainsi que dans le manuscrit de Dabra Maryam de Cohaïn[76], où un disque vide occupe, comme à Dabra Maᶜar, le milieu du tympan de l'arcade. Une hypothèse, très vraisemblable, résout tous ces problèmes. Il suffit d'admettre que l'archétype paléochrétien offrait l'image de l'Agneau sur le *clipeus*, ce qui est logique, mais sans la phrase de Jean, inutile à cette époque, le symbole de l'Agneau étant largement répandu ; au contraire, à une époque plus tardive, l'Agneau ne pouvait plus évoquer que l'idée du Sacrifice, ce qui aurait alors conduit à introduire dans l'image la phrase de Jean. Le médaillon, offert par le *clipeus* dont la fonction originelle était également oubliée, reçut le texte de la prophétie du Baptiste.

Les deux voleurs : Leurs membres ne sont pas cloués sur le bois de leur croix, mais attachés par des cordes encore visibles sur le manuscrit de Dabra Maᶜar et quelques autres tétraévangiles éthiopiens, légèrement plus tardifs. Cette manière d'attacher les suppliciés sur la croix se distingue d'une ancienne tradition iconographique

syrienne, représentée par la Crucifixion du *Rabulensis* (fin VIe siècle)[77] et d'un plat à inscriptions syriaques de date postérieure[78], dans laquelle les cordes se croisent sur la poitrine des voleurs. L'iconographie des miniatures éthiopiennes correspond au supplice de crucifixion par épuisement, pratiqué en Orient, c'est cette manière d'attacher les condamnés que l'on observe sur la plupart des ampoules conservées à Monza et Bobbio[79], dont la provenance est palestinienne. Cette iconographie se retrouve dans les arts chrétiens d'Afrique orientale, dans l'art copte[80] et dans la peinture nubienne[81].

Le peintre de Dabra Maᶜar manifeste un véritable désarroi dans la compréhension de la représentation du corps des deux larrons ; les déformations s'accentueront encore dans certains manuscrits éthiopiens plus tardifs, jusqu'à la caricature. Le peintre du manuscrit de Paris, exceptionnellement, se montre plus adroit : disposait-il d'un meilleur modèle ? Les bras de ses deux voleurs sont dessinés, attachés derrière la traverse et le dos des suppliciés, comme il convient dans cette iconographie archaïque ; il a vêtu les larrons d'une tunique longue, laquelle à mon avis n'évoque que par hasard le *colobium* fréquent dans cette scène. Dans l'iconographie archaïque parvenue dans nos deux miniatures abyssines du XIVe siècle, le vêtement des voleurs devrait être une sorte de large pagne *(perizoma)*, que l'on trouve dans l'iconographie du VIe siècle (ampoules palestiniennes, reliquaire du Vatican, *Rabulensis*, etc.) : c'était certainement ce court vêtement qui apparaissait sur le modèle du peintre de Dabra Maᶜar, lequel le reproduit aussi maladroitement que les corps, laissant, me semble-t-il, la même couleur aux corps et aux linges qui les couvrent partiellement autour des reins. L'idée de supplice a peut-être conduit le peintre de Dabra Maᶜar a figurer « ses » voleurs comme transpercés par la traverse de la croix !

Les inscriptions les nomment : « voleur de droite » et « voleur de gauche ».

Les personnages au pied de la croix : Leur attitude et leur fonction varient d'un manuscrit à l'autre et, de plus, les distinguent de l'iconographie des autres manuscrits éthiopiens, que nous ne ferons que mentionner : un porte-lance et un porte-éponge dirigent leurs instruments vers le centre de la croix (vide)[82] ; l'image du manuscrit de ʿArasaw (fig. 24) en montre un exemple. Les inscriptions accompagnant ces personnages ont le même sens que celles inscrites dans la marge inférieure du manuscrit de Dabra Maᶜar : « le soldat qui lui a fait boire du vinaigre », pour celui situé à gauche de l'image, et « le soldat qui lui a percé le côté », pour l'autre personnage debout au pied de la croix, mais qui ne fait aucun geste de cette sorte. Autre surprise sur le manuscrit de Paris, les inscriptions concernant les personnages debout au pied de la croix n'existent pas.

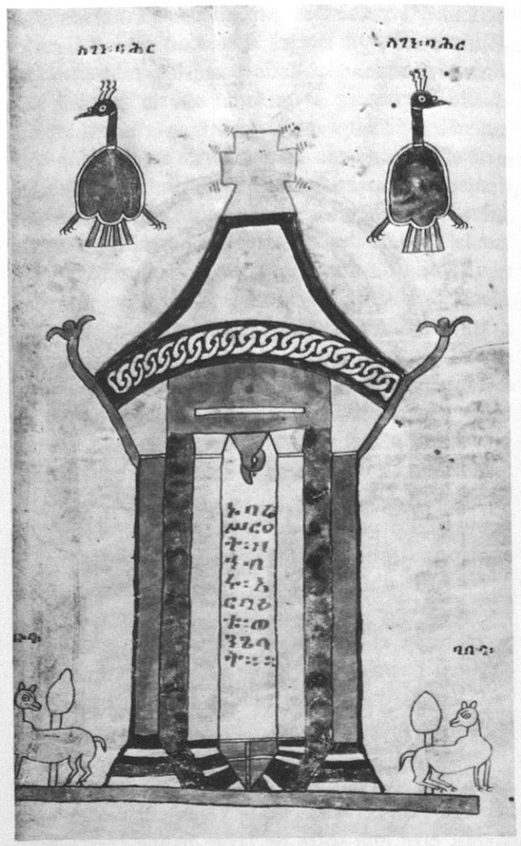
Les deux personnages debout au pied de la croix du manuscrit de Dabra Maᶜar ne tiennent aucun objet. Si l'on accepte qu'il ne s'agit pas là d'une fantaisie du dessinateur, nous sommes devant un élément iconographique très important pour la détermination du prototype. Nos deux personnages debout ne peuvent dériver que : ou bien des pèlerins montrant ou acclamant la croix sur de nombreuses ampoules de pèlerinage[83], ou bien des soldats debout au pied d'une croix surmontée d'un chrisme visibles sur des sarcophages paléochrétiens[84]. L'hypothèse des soldats serait partiellement corroborée si les boucliers qu'il me semble discerner à côté d'eux, sous les croix des voleurs, et si leur costume et leur casque romain (très simplifié) n'avaient pas été introduits en même temps que les inscriptions citant le porte-lance et l'homme donnant du vinaigre au Christ, parce que le motif paléochrétien des personnages aux mains libres debout au pied de la croix n'était plus compris comme la représentation des « témoins » de l'événement.

Quelle que soit la nature exacte des personnages debout au pied de la croix : soldats formant une garde d'honneur au trophée de la Victoire du Christ, martyrs acclamant la Croix, pèlerins adorant la Croix-relique ou la Croix monumentale du Golgotha, l'image de Dabra Maᶜar reflète un modèle paléochrétien qui n'a pas laissé de monuments après le VIIe siècle.

Dans la mesure où l'on peut se fier à l'image du manuscrit de Paris, elle dérive du même archétype. Il est impossible de décider si le flacon (contenant le vinaigre ?) et le javelot que tiennent les personnages debout au pied de la croix, sont copiés sur le modèle, certainement un manuscrit, éthiopien ou non, intermédiaire entre le manuscrit archétypal et le codex du XIVe siècle que nous étudions ; ou s'il s'agit d'une innovation du peintre du manuscrit de Paris. Je pencherais pour une improvisation d'un peintre ne comprenant pas l'absence d'objets aux mains des personnages de l'iconographie encore toute paléochrétienne de son modèle. Ainsi s'expliquerait aussi l'absence d'inscriptions concernant ces personnages dans ce manuscrit.

Dans tous les cas, il est important d'observer que l'homme au javelot se trouve à droite de l'image ; cette position correspond à une

11. Tétraévangile de Paris : page ornée d'une tholos.



iconographie *rarissime* remontant au IVe ou Ve siècle[85].

Le Soleil et la Lune : Une nouvelle divergence entre les deux manuscrits laisse supposer qu'ils copient des modèles *différents,* mais *dérivant d'un même prototype.* Le caractère paléochrétien de celui-ci est signalé par la présence des bustes d'Hélios et Séléné, personnification du Soleil et de la Lune dans le manuscrit de Dabra Maᶜar, et par des motifs astraux moins caractéristiques dans le Paris (étiop. 32). Le caractère symbolique de ces luminaires est bien connu[86] : ils attestent l'éternité et la puissance cosmique du personnage représenté : ici la divinité et la souveraineté céleste de Jésus à l'occasion de son Sacrifice sur la Croix, première étape du Salut et de la Victoire sur la Mort.

Il n'est pas possible de décider quelle était la place des luminaires célestes dans l'image originale : sur le tympan de l'arcade ou de part et d'autre du sommet de la croix. Il y a d'ailleurs une autre possibilité : Soleil et Lune pourraient avoir été inscrits dans un large segment de ciel, placé au-dessus de la Croix, comme c'est le cas sur la miniature d'un manuscrit de 'Arasaw dont je publie l'image de la Crucifixion (fig. 24). Revenons un instant sur l'image complexe de la Crucifixion de Dabra Maᶜar pour observer que l'irrégularité du contour de la zone bleue, autour de l'Agneau, pourrait fort bien résulter de la déformation d'un segment de ciel, iconographie dont le caractère paléochrétien est bien connu, et qui apparaît déjà au-dessus du *Nikêtêrion* avec buste du Christ dans l'abside de San Stefano Rotondo[87].

Les couleurs du fond : Deux types de fond sont utilisés par les miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle considérés : le fond bleu et un fond polychrome en principe à trois zones.

Cette dualité reflète, à mon avis, deux usages parallèles dans l'art chrétien depuis la Basse-Antiquité.

On sait le succès du fond bleu dans les mosaïques byzantines à partir du Ve siècle[88] ; il y sera bientôt concurrencé par le fond d'or, mais survivra dans certaines régions, notamment à Rome. Le fond bleu a également joué un rôle dans la miniature. Nous observons un fond bleu uniforme, distinct de la représentation d'un « ciel » de paysage, dès le VIe siècle dans un manuscrit de luxe, le célèbre Dioscoride de Vienne, notamment pour le portrait en frontispice de la princesse commanditaire Juliana Anicia[89]. En dépit du succès rapide du fond d'or, dans la miniature aussi, le fond bleu se retrouve dans quelques manuscrits grecs des IXe et Xe siècle, notamment le Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque nationale de Paris, le Job du Sinaï, le Job de Patmos[90] et quelques manuscrits syriaques isolés[91] copiant, selon Jules Leroy, des manuscrits grecs.

Le fond bleu est le seul que connaisse le peintre du manuscrit de Paris (étiop. 32) que nous étudions. Rien n'empêche donc de supposer ce fond bleu déjà présent dans le manuscrit grec protobyzantin ou la copie intermédiaire qui lui sert de modèle.

Un fond bleu se retrouve dans une des trois miniatures de l'autre manuscrit, le tétraévangile de Dabra Maᶜar, celle qui se présente comme une Ascension sans apôtres ; le fond bleu a ici une autre explication : il représente le Ciel Supérieur, où siège la divinité ; là aussi, rien ne

12. Tétraévangile de Dabra Macar : page ornée d'une tholos.

s'oppose à l'antiquité d'un modèle : le fond bleu est employé à l'époque protobyzantine pour le fond du *clipeus* où apparaît le Christ[92] et même l'ensemble du registre (supérieur) des théophanies.

Le *fond polychrome* est plus rare, donc plus significatif pour les sources des miniatures qui l'emploient. Pour nous limiter à l'art protobyzantin, le fond à zones multiples de diverses couleurs est employé avec génie dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, au milieu du Ve siècle. Il a dû être employé dans la première peinture de Palestine, car il se retrouve dans les œuvres considérées comme d'origine palestinienne, comme le reliquaire peint du Vatican[93]. Ce fond polychrome utilise la couleur bleue moins pour le ciel visible que pour l'atmosphère ; le firmament est souvent orangé ou rose-orangé : c'est le cas à Sainte-Marie-Majeure et sur le couvercle peint du reliquaire du Vatican, déjà cité. Le fond polychrome s'accompagne souvent, me semble-t-il, de lignes à contours ondulés à la séparation des zones supérieures du fond ; il ne s'agit pas de « collines » d'un paysage, mais d'un procédé de la Basse-Antiquité[94] devenu purement décoratif : c'est le cas dans la peinture copte, notamment sur la célèbre icône où le Christ embrasse l'abbé Ménas[95]. Ce procédé a dû avoir un succès particulier puisqu'on le retrouve dans des œuvres dispersées en Occident. J'en décris deux exemples particulièrement caractéristiques et importants pour l'histoire du procédé. Le premier est le mystérieux Pantateuque d'Asburnham[96] qui utilise à sa façon les deux procédés du fond polychrome et des zones à contours ondulés ; l'autre est l'Évangéliaire présumé de saint Augustin (fin du VIe siècle) où la ligne sinueuse sépare des couples de vignettes évangéliques apparaissant de part et d'autre de saint Luc, sur l'une des rares pages illustrées conservées[97]. Dans les deux exemples, on retrouve le fond orangé et rouge qui servait déjà pour la zone supérieure du fond dans l'icône copte, le reliquaire considéré comme palestinien et deux des miniatures du manuscrit éthiopien de Dabra Maᶜar.

Dans la « Crucifixion » de ce dernier manuscrit, on distingue cinq zones dont les couleurs sont, de bas en haut : vert, jaune-orangé, vert (?), jaune-orangé, bleu. Dans l'image suivante, les Saintes Femmes au Tombeau, la structure du fond sera plus classique : bleu (pour les trois quarts du fond, en partant du bas) et rouge-orangé pour la zone supérieure, le ciel où apparaissent le Soleil et la Lune.

Dans tous les cas, les fonds des miniatures dérivent de modèles protobyzantins, dont on retrouve les traces dans des œuvres isolées du Haut Moyen Age occidental, dans la peinture copte, la peinture palestinienne et une tradition grecque qui tend à disparaître à partir du VIe siècle.

En résumé, dans les deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle étudiés, l'image de la Crucifixion est un hapax, variante du *niketerion* avec buste du Christ au-dessus de la croix par tous leurs éléments (larrons attachés, Soleil et Lune, personnages au pied de la croix, *clipeus,* croix gemmée, fond bleu ou polychrome, présentation sous une arcade avec décor semblable à celui d'une Table de Concordances), ces miniatures dérivent d'un modèle du Ve au VIIe siècle, probablement du Ve siècle, en raison de la présence de l'Agneau, du rôle des personnages situés au pied de la croix, etc., les différences iconographiques entre les deux manuscrits pourraient s'expliquer par deux prototypes protobyzantins différents (surtout par le style et l'emploi des couleurs), mais représentant le même archétype iconographique.

V. SAINTES FEMMES AU TOMBEAU
(ou *la Résurrection du Christ. Deuxième Preuve du Salut)*

La deuxième image (fig. 20 et 21) de notre *cycle court* représente deux Saintes Femmes, arrivant au Tombeau du Christ, le matin du lendemain du sabbat : un Ange leur apparaît devant le Saint-Sépulcre et leur annonce la Résurrection de Jésus.

Description des deux miniatures :

Miniature du manuscrit de Paris : La miniature se présente (fig. 20) comme un dessin à la plume partiellement coloré. La composition, symétrique, s'inscrit dans un carré, constitué d'un ruban jaune, lequel forme aussi bien le cadre de la miniature que la base sommaire d'un édifice, à en juger par la coupole dessinée dans la partie supérieure de l'image. Sur le devant de cette coupole rouge se dressent trois croix de couleur jaune, aux branches évasées vers les extrémités. Autour de la coupole se développe une zone bleu-vert foncé (couleur qui me semble due à une transformation chimique, et avoir été bleu vif à l'origine), dans laquelle les intentions du peintre et la nature des éléments du modèle copié ne sont pas claires.

Au milieu de l'espace inférieur, au fond non coloré, s'élève une arcade à la courbe légèrement outrepassée. L'intérieur en est peint en bleu-vert foncé. Un ange en occupe presque toute l'ouverture ; son buste et son visage sont représentés frontalement, mais le bas du corps et les pieds sont montrés de côté, comme si l'ange était assis. Sa robe est rouge. Sa chevelure est très stylisée en cinq boucles(?) selon un schéma très particulier. Sa main gauche tient un disque blanc ; la droite esquisse un geste peu significatif. Sous les pieds de l'ange se trouve un espace blanc, au milieu duquel apparaît le rectangle bleu-vert de la pierre du tombeau.

De part et d'autre de l'arcade se présente une femme, debout, chacune tenant dans sa main droite un objet qui semble avoir voulu représenter un encensoir.

Au-dessus de chaque femme se trouve une inscription ancienne à l'encre rouge ; à la droite de l'ange : *sa'el : Māriā(sic) : Magdalāwit :* « image de Marie de Magdala » et à sa gauche : *sa'el : mārtā :,* soit « image de Marthe ». Cette dernière porte un manteau vert sur une robe jaune citron ; ces couleurs sont inversées dans le costume de l'autre femme. Toutes deux lèvent (?) leur main droite qui tient un objet à corps pansu (encensoir ?). Leur main gauche est placée devant la poitrine ; curieusement, celle de Marthe tient un rotulus. En bas de l'image, comme couchés sur le sol, deux soldats, à bonnet conique, bouclier ovale et glaive ; celui que nous voyons à gauche a lâché son glaive.

En haut de la page, inscription ancienne à l'encre rouge : « l'Ange, donnant la Nouvelle aux Femmes ».

Miniature de Dabra Ma'ar : C'est une véritable peinture, beaucoup plus soignée, aux couleurs éclatantes, épaisses et denses, donnant l'impression de la gouache (fig. 21).

L'image est entourée d'un cadre fait de trois rubans juxtaposés de couleurs différentes : rouge à l'extérieur, jaune à l'intérieur, le ruban central gardant la couleur du parchemin.

Sur un fond bleu intense se déploie une excep- [illegible]

Une [illegible] construction représente le Saint-Sépulcre, ce que confirme l'inscription placée en bas, au centre : *maqābra : 'egzi'ena :* « tombeau de Notre-Seigneur ». Deux colonnes jaunes à chapiteaux jaunes, au décor d'acanthes encore stylisé par quelques traits rouges, supportent un entablement décoré d'un motif de cercles sécants à la polychromie jaune, rouge, bleu sombre. Trois croix jaunes, latines et pattées, se dressent sur cet entablement. Aux extrémités de la corniche se trouvent deux vases aux panses godronnées et aux anses symétriques. Le toit, conique, bombé, de couleur rouge, évoque une coupole curieusement pointue.

Au-dessus de l'édifice, un ciel jaune-orange aux contours [illegible] laisse voir les bustes de deux personnifications du Soleil et de la Lune. Des inscriptions placées en haut, à l'extérieur de l'image, disent : « le soleil cachant sa lumière » et « la lune devint sanglante ».

Au centre, entre ces deux inscriptions, une troisième : « l'ange annonçant la nouvelle aux femmes ». L'ange est vêtu d'une robe rouge vif. Ses cheveux aux boucles stylisées sont traversés par une bandelette. Visage et buste sont représentés frontalement, mais le bas du corps est dessiné comme si l'ange était assis, sur le soubassement jaune situé entre les deux colonnes. Ses pieds, vus de profil, gardent la trace d'un dessin de sandale. Ses ailes sont composées de deux parties : des ocelles jaunes, cernées d'un trait bleu, et pointées de rouge, et des rémiges jaunes et rouges. Des zones blanches, de part et d'autre de son corps, à hauteur de ceinture, proviennent d'un élément que je ne peux identifier. Sa main droite est levée dans un geste imprécis ; le bras gauche maintient une croix à longue hampe.

Sous l'ange, la pierre carrée, rouge, du tombeau. En [illegible] de part et d'autre, deux soldats [illegible] appuyé sur son bouclier [illegible] conique [illegible] comme [illegible] casque militaire [illegible] jaunes [illegible] tunique courte [illegible] rouge [illegible] à l'extérieur de l'image, [illegible] *[illegible]* : « [illegible] gardé ».

Commentaire

En dépit des différences très importantes dans la technique, le style et le dessin, le principe d'un archétype iconographique commun, à tra- [illegible] iconographiques communs [illegible] répétition et place de tous les personnages : ange, femmes et soldats ; vêtements à l'antique ; costume des soldats, architecture axiale à trois croix ; enfin, si l'on accepte la leçon des inscriptions, la personnalité des deux Saintes Femmes, inhabituelles dans cette représentation.

Par ailleurs, les éléments d'origine paléochrétienne abondent dans les deux images, tant dans la présentation technique (cadre, fond) que dans l'iconographie et dans la polychromie générale, mais ici l'absence de reproductions en couleurs se fait cruellement sentir.

Les couleurs du fond de ces deux images ont été examinées en même temps que celles de la première miniature. La disposition sous arcade a été brièvement commentée dans [illegible] consacré à [illegible].

Les luminaires : Les bustes des personnifications du Soleil et de la Lune apparaissent dans les angles supérieurs de la miniature. Leur présence dans cette scène est inhabituelle, mais peut fort bien se concevoir dans un archétype protobyzantin : il s'agit de nouveau ici de l'iconographie païenne de la Basse-Antiquité[98], adoptée par l'art paléochrétien pour proclamer l'éternité de la souveraineté cosmique et la puissance universelle du Christ[99]. Ici c'est le pouvoir du Christ sur la Mort, le dogme du Salut par la Résurrection, qui sont ainsi magnifiés.

Le Saint-Sépulcre : Les deux manuscrits éthiopiens fournissent deux images différentes d'architecture du Saint-Sépulcre ; je ne suis pas en mesure d'expliquer les divergences : proviennent-elles des modèles ou des déformations que leur ont fait subir les peintres ? Ce qui me paraît assuré, c'est la préférence qu'il faut accorder à la miniature du manuscrit de Dabra Ma'ar, en raison de sa plus grande qualité et de sa dépendance très marquée par rapport à un prototype pré-iconoclaste.

Notons néanmoins [illegible] dans l'autre image, celle du manuscrit de Paris (fig. 20), la représentation [illegible] ; elle ne peut provenir que d'une miniature plus ancienne. Une grande coupole, [illegible] comme celle de l'édifice de l'Anastasis à Jérusalem, apparaît dans cette même scène des Saintes Femmes au Tombeau sur le reliquaire du Vatican, datant de la fin du Ve ou du VIe siècle[100]. L'architecture du manuscrit de Paris est évidemment apparentée à celle de Dabra

13. Tétraévangile de Paris : évangéliste Matthieu.

14. Tétraévangile de Paris : évangéliste Marc.

Ma^{c}ar par la présence des trois croix, de même forme et de même couleur, au fronton. Elles semblent reproduire des éléments réels (d'orfévrerie ?) qui auraient été fixés sur l'un des monuments du Golgotha, de structures encore controversées.

Notons la forme latine et pattée des trois croix du fronton, au dessin caractéristique des croix des Ve/VIIe siècles, déjà observée lors de l'étude de la Croix gemmée de la miniature de la Crucifixion.

Si la distinction faite dans l'image du manuscrit de Paris entre deux édifices n'est pas une invention, mais provient de son modèle, la grande coupole représentée sur ce prototype particulier serait celle de la Rotonde de l'Anastasis, tandis que la petite arcade représenterait l'entrée du *pavillon-ciboire* (André Grabar[101]), construit à l'intérieur de l'Anastasis, au-dessus de l'édicule taillé dans le rocher du tombeau originel du Christ.

Dans la miniature de Dabra Ma^{c}ar (fig. 21), la coupole et l'entablement à trois croix appartiennent à un même édifice du Saint-Sépulcre. Il semble que ce soit l'édifice intermédiaire, le *pavillon-ciboire,* construction à colonnade de dimensions réduites. La curieuse forme pointue de la coupole observée dans cette miniature de Dabra Ma^{c}ar, pourrait s'expliquer par la reproduction de la toiture « pyramidale » décrite par les textes anciens[102] et reconnaissable sur les objets palestiniens du VIe siècle : le reliquaire peint de Rome et de nombreuses ampoules de Monza[103].

L'analyse des autres éléments de l'architecture de la miniature de Dabra Ma^{c}ar conduit sans hésitation à un prototype du IVe au VIe siècle. L'aspect des chapiteaux étonne par la reproduction convenable d'un chapiteau méditerranéen. Le décor de cercles sécants de l'entablement reproduit, assez bien, en dépit de la difficulté, une ornementation très répandue sur les plafonds et les pavements de la Basse-Antiquité (les uns reflétant d'ailleurs les autres). Ce motif a d'ailleurs persisté comme décor du

15. Tétraévangile de Paris : évangéliste Luc.

16. Tétraévangile de Paris : évangéliste Jean.

17. Tétraévangile de Dabra Macar : évangéliste Matthieu (seul conservé ?).

tympan (ou de la conque) des arcades servant de cadre aux Tables de Concordances. On le retrouve dans *cinq* des architectures des Canons du manuscrit de Paris et dans *neuf* des dix pages de Canons (lettre d'Eusèbe comprise) du manuscrit de Dabra Ma^{c}ar ! Le motif y est certainement un héritage d'un prototype, assez lointain dans le temps, de la décoration de la Lettre d'Eusèbe à Carpien, où ce motif était employé pour au moins la première page des Canons d'Eusèbe[104] ; il est d'ailleurs mieux conservé sur cette page dans le manuscrit de Dabra Ma^{c}ar.

Aux extrémités de l'entablement de l'édicule de la miniature de Dabra Ma^{c}ar apparaissent, détail iconographique unique dans cette scène, deux vases à panse arrondie et striée de godrons encore bien dessinés, vases pourvus d'un long col

18. Tétraévangile de Paris : crucifixion (première miniature).

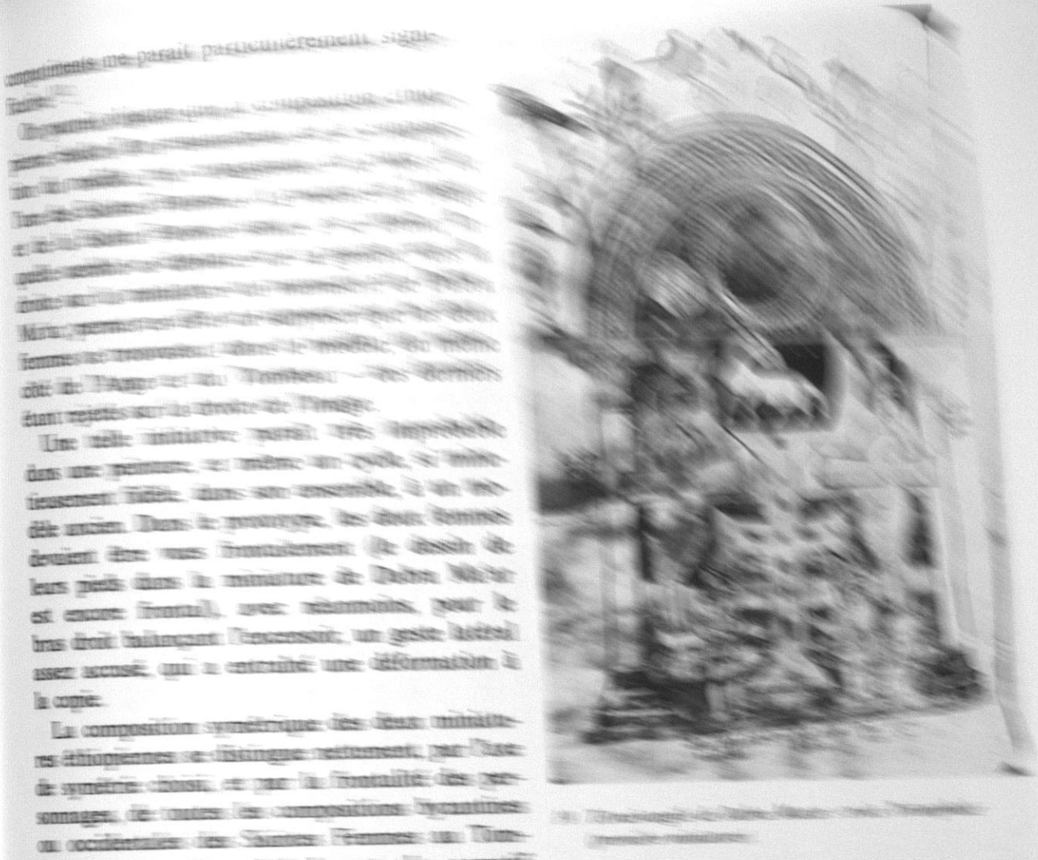
évasé et de deux anses symétriques. Ces objets sont des détails hérités de l'archétype protobyzantin, comme l'indiquent leur forme et leur rôle d'acrotères. Les vases de cette forme apparaissent dans tous les modes de décoration de la Basse-Antiquité et des premiers siècles byzantins ; quant à la place qu'ils occupent ici sur des architectures, le dernier exemple pré-iconoclaste est fourni par les vases apparaissant sur les corniches des élégantes architectures des mosaïques de Saint-Georges (Ve siècle) à Salonique[105]. Au Golgotha même, l'on sait que des colonnes de marbre étaient couronnées de canthares d'argent[106]. La présence de vases dans la *Jérusalem Céleste* des mosaïques de Salonique et à l'intérieur des sanctuaires du Golgotha doit retenir l'attention des chercheurs : un texte ou monument viendra peut-être confirmer le détail de la miniature éthiopienne.

D'autres éléments : les bandes bleues qui forment une paroi (?) derrière la tête de l'ange ; les boules blanches apparaissant en haut ; deux autres boules rouges planant dans l'espace entre les deux chapiteaux attendent aussi une explication. Sur la base de la documentation fournie par les ampoules de Monza et Bobbio, les « bandes » pourraient être les grilles ou chancels du pavillon-ciboire du Saint-Sépulcre[107] ; et les deux points rouges isolés dans l'espace les flammes de lampes suspendues sous le ciborium.

L'Ange annonçant la Résurrection : Quelques éléments archaïques très nets démontrent l'existence d'un modèle byzantin ancien. La chevelure, volumineuse et finement bouclée, traversée par une bandelette *(taenia)*, rappelle le prototype paléochrétien de l'ange, en dépit du « conservatisme » iconographique des anges, en général. Son nimbe jaune, cerné d'un épais liseré rouge, permet un rapprochement important avec des œuvres du VIe siècle, notamment le couvercle peint du reliquaire de Rome, déjà cité plusieurs fois. Les sandales constituent un archaïsme iconographique dont je ne connais pas d'autre exemple dans la peinture éthiopienne. La croix que l'ange de la miniature de Dabra Maᶜar maintient de son bras gauche contre son épaule résulte peut-être d'une transformation, fréquente, du sceptre bouleté antique (qui conviendrait mieux à sa qualité de messager). La miniature plus grossière du manuscrit de Paris met dans la main de l'ange une sphère qui n'appartenait probablement pas au prototype. Les représentations d'archanges de la miniature suivante du manuscrit de Dabra Maᶜar, confirmeront l'origine paléochrétienne de l'imagerie angélique dans nos deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle.

Les Saintes Femmes : Elles constituent l'élément le plus original de ces images et le jalon déterminant pour la recherche du prototype. L'originalité des deux miniatures éthiopiennes étudiées est double et réside : a) dans la composition symétrique, avec une Sainte Femme de chaque côté du Tombeau, devant ou à l'entrée duquel se trouve l'ange ; b) dans l'identité des Saintes Femmes, contraire aux indications des textes évangéliques et aux traditions iconographiques prépondérantes, en Orient comme en Occident.

Composition : Je n'ai trouvé qu'un seul véritable exemple[108] de cette scène avec une distribution de deux Saintes Femmes de part et d'autre du Tombeau et de l'ange : une pyxide en ivoire conservée en Suisse[109], attribuée au VIe siècle[110], et considérée grâce à un réseau serré de comparaisons[111], comme d'origine syro-palestinienne. Une parenté accentuée avec les ivoires à cinq



19. Tétraévangile de Paris : Résurrection (première miniature).

compléments me paraît particulièrement signifiant.

Une telle miniature, partit très improbable dans une peinture, et même en Orient, et même tout simplement Byzantin, dans un ensemble, à un modèle ancien. Dans le prototype, les deux femmes devaient être vues frontalement, le dessin de leurs pieds dans la miniature de Dabra Maᶜar est encore frontal, avec néanmoins, pour le bras droit tendant l'encensoir, un geste latéral assez accusé, qui a entraîné une déformation à la copie.

La composition symétrique des deux miniatures éthiopiennes se distingue nettement par l'usage de symétrie choisi, et par la fonction des personnages, de toutes les compositions byzantines ou occidentales des Saintes Femmes au Tombeau, sur caractère généralement plus narratif que liturgique et monumental. Au contraire, les miniatures éthiopiennes (surtout celle de Dabra Maᶜar, la plus proche de l'archétype) semblent, à la limite, la copie d'une peinture monumentale que la symétrie parfaite de la composition et des proportions données aux éléments conduisent à imaginer sur le mur d'une abside. Nous y reviendrons en conclusion de cet article.

L'identité des Saintes Femmes : Plus nettes encore sont les sources de nos images en ce qui concerne le choix des femmes auxquelles l'Ange annonce la Résurrection de Jésus.

Il existe tant de raccourcis proches de l'erreur dans plusieurs études qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici les principales informations livrées par les textes évangéliques sur le nombre et l'identité des Femmes se rendant au sépulcre de Jésus, le troisième jour.

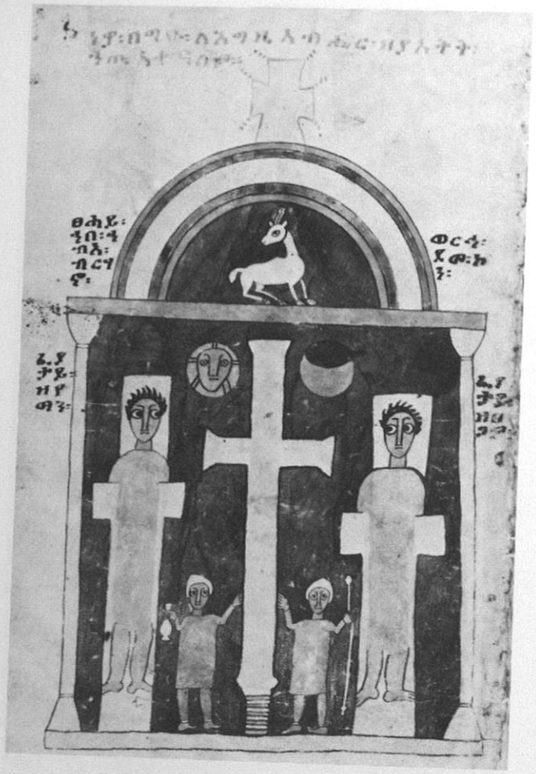
Matthieu : « Marie de Magdala et l'autre Marie » (XXVIII, 1).

Marc : « Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques, et Salomé » (XVI, 1).

Luc : « celles qui L'[Jésus] avaient accompagné depuis la Galilée » (XXIII, 55) semblent les femmes dont parle Luc au chapitre suivant : « Elles vinrent apporter au tombeau les aromates » (XXIV, 1), « elles entrèrent et ne trouvèrent pas le corps du Seigneur Jésus-Christ » (XXIV, 3) ; c'est à ces mêmes femmes qu'apparaissent « deux hommes en habit éblouissant » (XXIV, 4) ; quelques versets plus loin, l'évangéliste précise : « C'étaient Marie de Magdala, Jeanne, et Marie, mère de Jacques » (XXIV, 10) ; Luc ne semble nommer ici que quelques femmes du groupe, puisqu'il poursuit ainsi : « Et les autres femmes qui étaient avec elles » (XXIV, 10).

Jean : « Marie de Magdala vient au tombeau et voit la pierre enlevée du tombeau », elle court et arrive près de deux disciples qui se précipitent, constatent la résurrection et s'en retournent (XX, 3-9), mais l'évangéliste écrit ensuite : « Marie se tenait en pleurs près du tombeau » (certains manuscrits ajoutent : « dehors »).

En résumé, Marie de Magdala est citée par les quatre évangélistes ; elle est toujours en



18. Tétraévangile de Paris : crucifixion (première miniature).

évasé et de deux anses symétriques. Ces objets sont des détails hérités de l'archétype protobyzantin, comme l'indiquent leur forme et leur rôle d'acrotères. Les vases de cette forme apparaissent dans tous les modes de décoration de la Basse-Antiquité et des premiers siècles byzantins ; quant à la place qu'ils occupent ici sur des architectures, le dernier exemple pré-iconoclaste est fourni par les vases apparaissant sur les corniches des élégantes architectures des mosaïques de Saint-Georges (Ve siècle) à Salonique[105]. Au Golgotha même, l'on sait que des colonnes de marbre étaient couronnées de canthares d'argent[106]. La présence de vases dans la *Jérusalem Céleste* des mosaïques de Salonique et à l'intérieur des sanctuaires du Golgotha doit retenir l'attention des chercheurs : un texte ou monument viendra peut-être confirmer le détail de la miniature éthiopienne.

D'autres éléments : les bandes bleues qui forment une paroi (?) derrière la tête de l'ange ; les boules blanches apparaissant en haut ; deux autres boules rouges planant dans l'espace entre les deux chapiteaux attendent aussi une explication.

Sur la base de la documentation fournie par les ampoules de Monza et Bobbio, les « bandes » pourraient être les grilles ou chancels du pavillon-ciboire du Saint-Sépulcre[107] ; et les deux points rouges isolés dans l'espace les flammes de lampes suspendues sous le ciborium.

L'Ange annonçant la Résurrection : Quelques éléments archaïques très nets démontrent l'existence d'un modèle byzantin ancien. La chevelure, volumineuse et finement bouclée, traversée par une bandelette *(taenia)*, rappelle le prototype paléochrétien de l'ange, en dépit du « conservatisme » iconographique des anges, en général. Son nimbe jaune, cerné d'un épais liseré rouge, permet un rapprochement important avec des œuvres du VIe siècle, notamment le couvercle peint du reliquaire de Rome, déjà cité plusieurs fois. Les sandales constituent un archaïsme iconographique dont je ne connais pas d'autre exemple dans la peinture éthiopienne. La croix que l'ange de la miniature de Dabra Maᶜar maintient de son bras gauche contre son épaule résulte peut-être d'une transformation, fréquente, du sceptre bouleté antique (qui conviendrait mieux à sa qualité de messager). La miniature plus grossière du manuscrit de Paris met dans la main de l'ange une sphère qui n'appartenait probablement pas au prototype. Les représentations d'archanges de la miniature suivante du manuscrit de Dabra Maᶜar, confirmeront l'origine paléochrétienne de l'imagerie angélique dans nos deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle.

Les Saintes Femmes : Elles constituent l'élément le plus original de ces images et le jalon déterminant pour la recherche du prototype. L'originalité des deux miniatures éthiopiennes étudiées est double et réside : a) dans la composition symétrique, avec une Sainte Femme de chaque côté du Tombeau, devant ou à l'entrée duquel se trouve l'ange ; b) dans l'identité des Saintes Femmes, contraire aux indications des textes évangéliques et aux traditions iconographiques prépondérantes, en Orient comme en Occident.

Composition : Je n'ai trouvé qu'un seul véritable exemple[108] de cette scène avec une distribution de deux Saintes Femmes de part et d'autre du Tombeau et de l'ange : une pyxide en ivoire conservée en Suisse[109], attribuée au VIe siècle[110], et considérée grâce à un réseau serré de comparaisons[111], comme d'origine syro-palestinienne. Une parenté accentuée avec les ivoires à cinq

compartiments me paraît particulièrement significative[112].

On pourrait objecter que la composition éthiopienne résulte d'un remaniement de la composition du modèle, par changement de place de l'une des Saintes Femmes. La posture de l'ange et de la Sainte Femme située à sa droite, laquelle semble se déplacer de la gauche vers la droite sur la miniature du manuscrit de Dabra Maᶜar, permet en effet de supposer que les deux femmes se trouvaient, dans le modèle, du même côté de l'Ange et du Tombeau – ces derniers étant rejetés sur la droite de l'image.

Une telle initiative paraît très improbable dans une peinture, et même un cycle, si minutieusement fidèle, dans son ensemble, à un modèle ancien. Dans le prototype, les deux femmes devaient être vues frontalement (le dessin de leurs pieds dans la miniature de Dabra Maᶜar est encore frontal), avec néanmoins, pour le bras droit balançant l'encensoir, un geste latéral assez accusé, qui a entraîné une déformation à la copie.

La composition symétrique des deux miniatures éthiopiennes se distingue nettement, par l'axe de symétrie choisi, et par la frontalité des personnages, de toutes les compositions byzantines ou occidentales des Saintes Femmes au Tombeau, au caractère généralement plus narratif que hiératique et monumental. Au contraire, les miniatures abyssines (surtout celle de Dabra Maᶜar, la plus proche de l'archétype) semblent, à la limite, la copie d'une peinture monumentale que la symétrie parfaite de la composition et les proportions données aux éléments conduisent à imaginer sur le mur d'une abside. Nous y reviendrons en conclusion de cet article.

L'identité des Saintes Femmes : Plus nettes encore sont les sources de nos images en ce qui concerne le choix des femmes auxquelles l'Ange annonce la Résurrection de Jésus.

Il existe tant de raccourcis proches de l'erreur dans plusieurs études qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici les principales informations livrées par les textes évangéliques sur le nombre et l'identité des Femmes se rendant au sépulcre de Jésus, le troisième jour.

Matthieu : « Marie de Magdala et l'autre Marie » (XXVIII, 1).

Marc : « Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques, et Salomé » (XVI, 1).

Luc : « celles qui L'[Jésus] avaient accompagné depuis la Galilée » (XXIII, 55) semblent les

19. Tétraévangile de Dabra Macar : croix Triomphale (première miniature).

femmes dont parle Luc au chapitre suivant : « Elles vinrent apporter au tombeau les aromates » (XXIV, 1), « elles entrèrent et ne trouvèrent pas le corps du Seigneur Jésus-Christ » (XXIV, 3) ; c'est à ces mêmes femmes qu'apparaissent « deux hommes en habit éblouissant » (XXIV, 4) ; quelques versets plus loin, l'évangéliste précise : « C'étaient Marie de Magdala, Jeanne, et Marie, mère de Jacques » (XXIV, 10) ; Luc ne semble nommer ici que quelques femmes du groupe, puisqu'il poursuit ainsi : « Et les autres femmes qui étaient avec elles » (XXIV, 10).

Jean : « Marie de Magdala vient au tombeau et voit la pierre enlevée du tombeau », elle court et arrive près de deux disciples qui se précipitent, constatent la résurrection et s'en retournent (XX, 3-9), mais l'évangéliste écrit ensuite : « Marie se tenait en pleurs près du tombeau » (certains manuscrits ajoutent : « dehors »).

En résumé, Marie de Magdala est citée par les quatre évangélistes ; elle est toujours en

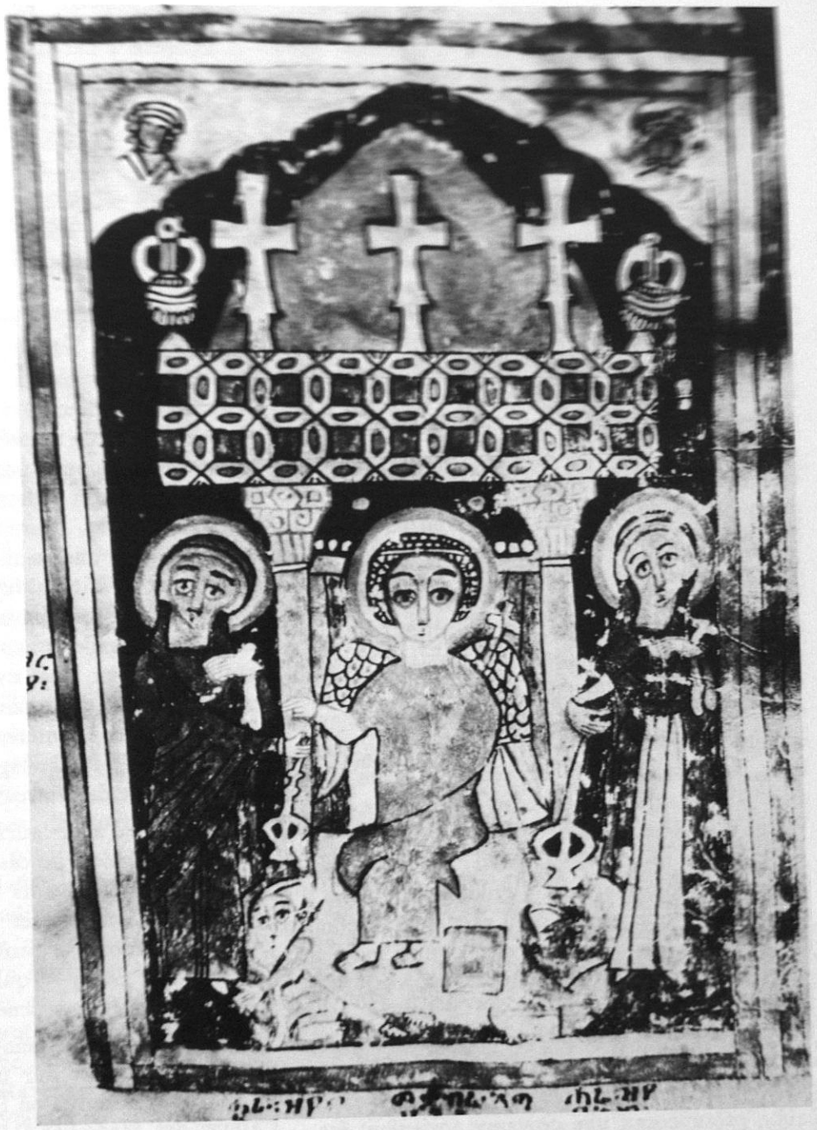
20. *Tétraévangile de Paris : Saintes Femmes au Tombeau (deuxième miniature).*

compagnie d'au moins une autre femme, une autre Marie, à l'identité imprécise et laquelle, souvent citée en dernier ne saurait avoir été mentionnée comme la mère de Jésus.

Ce ne sont pas les Saintes Femmes annoncées par les textes que nous trouvons dans les deux miniatures éthiopiennes étudiées, mais *Marthe,* la sœur de Lazare, et *Marie,* la mère de Jésus.

A en juger par les inscriptions, *Marta* est présente, sans le moindre doute, aussi bien dans la miniature du manuscrit de Paris, que dans celle du tétraévangile de Dabra Maᶜar. (Il s'agit même là d'une tradition bien représentée en Éthiopie, puisque je l'ai déjà retrouvée dans deux autres manuscrits, eux-aussi à cycle très archaïque, mais à fronstipice plus développé, que je ne peux pas signaler)[113]. L'autre femme est nommée *Marya* dans le manuscrit de Dabra Maᶜar et *Marya* (!) *Magdalawit* dans celui de Paris : ces deux inscriptions sont anormales, car la forme gecez (et araméenne) habituelle est *Maryam.*

Mais des textes et quelques monuments permettent de reconstituer l'existence et le cheminement d'une tradition associant Marthe et Marie, mère de Jésus, au Saint-Sépulcre, depuis le Vᵉ siècle au moins, de Palestine et de la région d'Antioche, jusqu'en Abyssinie, au XIVᵉ siècle.



21. *Tétraévangile de Dabra Macar : Marie et Marthe au Tombeau (deuxième miniature).*

Comment expliquer la présence de Marie, la Vierge, mère de Jésus, lors de l'annonce de la Résurrection par l'ange ?

La qualité du manuscrit de Dabra Maᶜar fait rejeter une erreur ou une fantaisie dans l'apparition du mot *Maria* pour désigner la figure féminine nimbée placée à la droite de l'Ange. Cette appellation *Marya* provient, à mon avis, d'un modèle grec, copte ou nubien (les chrétiens des royaumes de Nubie ayant disposé longtemps de textes en ces deux langues).

Si la présence de la Mère de Dieu est considérée souvent comme normale par les historiens de l'iconographie, notamment pour l'art médiéval, d'Orient ou d'Occident – à mon avis à tort[114] – il faut rappeler que pour l'art protobyzantin, la présence de Marie, mère de Jésus, avait été déjà reconnue, avec un certain étonnement, puisque contraire à l'Écriture, dans deux représentations des Femmes au Tombeau : d'une part, sur le couvercle peint d'un coffret-reliquaire du Vatican, déjà cité[115], considéré comme provenant de Palestine (le fait est important pour notre enquête) ; d'autre part, sur l'une[116] des illustrations marginales du célèbre *Rabulensis,* daté de 586, et provenant, selon Jules Leroy, d'un « couvent bilingue de la Syrie du Nord, où le grec était probablement parlé avec (...) facilité »[117].

Ces deux exemples suffisent à prouver l'existence de précédents à l'iconographie inhabituelle observée dans nos miniatures éthiopiennes. Notons aussi que les deux œuvres déjà citées nous conduisent à une même époque, le VIe siècle, et vers une même région d'origine : la Palestine ou la Syrie du Nord.

L'observation, sur les images citées du VIe siècle (le reliquaire du Vatican, le *Rabulensis*) d'une seule femme nimbée, donc la Vierge, contrairement aux Évangiles, avait incité à chercher une explication dans les écrits autres que l'Évangile. On a cru longtemps manquer de textes patristiques susceptibles d'expliquer cette présence de la Vierge dans cette scène de l'Annonce de la Résurrection. Il existait bien une curieuse identification par Tatien, au IIe siècle, de la Marie de *Jean* (XX, 1-18) avec la Mère de Dieu, identification connue par le commentaire qu'en a fait saint Ephrem[118], mais cette leçon d'un exégète accusé plus tard d'hérésie ne semblait pas devoir être prise au sérieux, ni correspondre à une tradition. Le mystère réapparaissait en Occident, où l'iconographie n'a encore fourni aucun exemple pour cette haute époque[119] de la mère de Jésus, arrivant au Tombeau, mais où un texte de Sedulius, poète latin du Ve siècle, affirmait lui-aussi la présence de la Vierge à la Résurrection[120].

Le mérite revient à Giannelli[121] d'avoir montré que ce témoignage latin répondait en écho à une tradition orientale et qu'il existait, en dehors du passage du *Diatessaron*, connu par le commentaire de saint Ephrem, des sources orientales anciennes, notamment un texte de Jean Chrysostome[122]. Giannelli concède que l'exégèse du célèbre orateur est subtile et même artificielle, mais en déduit que cette volonté d'explication présupposait une croyance fortement établie[123]. Les anciens *typica* révèlent[124] que le commentaire de Jean Chrysostome était fréquemment lu à l'église ; ce fait aurait suffi à favoriser la diffusion et le succès de l'exégèse considérée.

D'autres recherches ont confirmé cette exégèse par des textes, très divers, commodément réunis par Breckenridge dans un article modèle[125] qui établit l'existence d'une croyance en la présence de la Vierge à la Résurrection dès le IVe siècle, et probablement même le IIe ou IIIe siècle, et le renforcement de cette croyance à la fin du Ve siècle et au VIe siècle, chez des commentateurs provenant principalement de Palestine et d'Antioche. Breckenridge poursuit la démonstration de Giannelli en la complétant par des textes de Grégoire de Nysse[126], Sévère d'Antioche[127], Anastase le Sinaïte[128], patriarche d'Antioche à partir de 561, des pseudépigraphes aux noms de Justin[129], Cyrille de Jérusalem[130], Victor d'Antioche[131], ainsi que des apocryphes, la plupart en version copte[132], jusqu'au témoignage plus connu de Georges de Nicomédie, lequel a été, semble-t-il, à l'origine de l'introduction de cette exégèse dans la capitale byzantine, au IXe siècle[133].

Il reste à expliquer la présence de Marthe, et l'association de Marthe et Marie, sans Marie de Magdala.

J'ai cru longtemps ne jamais en trouver l'explication, laquelle se présente, constituée de textes et de monuments, qui une fois encore, nous entraînent dans la Palestine du IVe au VIe siècle.

Marthe figure, clairement nommée, dans une seule peinture, une miniature d'un manuscrit syriaque de la Bibliothèque nationale de Paris, syr. 33, attribué au VIe ou VIIe siècle[134] : l'image suit l'iconographie byzantine classique, au moins jusqu'au Moyen Age, avec deux femmes seulement, d'un côté du tombeau, et l'ange de l'autre, mais ce qui nous intéresse, ce sont les inscriptions précisant qu'il s'agit de « Marthe » *et* de « Marie, Mère de Notre-Seigneur »[135].

Il ne peut y avoir aucun doute sur l'authenticité et l'ancienneté de ces inscriptions, examinées *de visu* par trois savants syriacisants comme Zotemberg, Baumstark et Leroy. L'étrangeté de cette iconographie n'avait échappé ni à Baumstark[136], ni à Leroy[137] qui affirmaient tous deux qu'il s'agissait d'un *unicum*.

C'est vrai pour la peinture, mais cette iconographie se retrouve sur une amulette[138] du VIe ou VIIe siècle, trouvée en Égypte, et conservée au Cabinet des Médailles à Paris. Marie et Marthe sont identifiées par des inscriptions grecques, obligatoirement comtemporaines de l'objet. L'ensemble des inscriptions est étroitement apparenté aux formules inscrites sur les ampoules palestiniennes, auxquelles la médaille se rattache aussi par toute son iconographie[139]. C'est donc probablement de Palestine que vient cette médaille ou/et son prototype. Une même origine est envisageable pour l'iconographie de la miniature de Paris, syr. 33. De toutes façons, Syrie et Palestine sont très proches.

Cette thèse de l'origine palestinienne de la présence de Marie et Marthe au Tombeau[140] paraît confirmée indirectement par l'association de Marie et de Marthe dans la liturgie ambrosienne de Milan, dont on connaît le caractère archaïque et l'origine palestinienne[141] ; dans l'octave de Pâques, une antienne associe Marthe et Marie auprès de sépulcre[142].

Cette antique tradition palestinienne était encore connue en Éthiopie au Moyen Age, puisque je l'ai remarquée dans un recueil ancien d'hymnes (Mawase'et), sur un manuscrit que Sylvain Grébaut attribuait au XIVe siècle. Le texte éthiopien ne laisse plus aucun doute : « *Celui qui a été crucifié au Golgotha est apparu à Marie et à Marthe* »[143].

Il semble possible de considérer que l'iconographie rarissime des deux miniatures des Saintes Femmes au Tombeau des manuscrits éthiopiens de Paris et de Dabra Maʿar ne peut provenir que d'un manuscrit grec de Palestine ou de la région d'Antioche. C'est dans le milieu grec savant d'Antioche que s'est développée l'exégèse ancienne impliquant Marie, mère de Jésus, dans l'épisode du matin du troisième jour. C'est de Palestine que provient le prototype des rarissimes compositions symétriques, l'une observée en Occident, au Ve/VIe siècle, l'autre en Abyssinie au XIVe siècle (nous parlons des images avec une Sainte Femme de chaque côté du Tombeau).

Les éléments paléochrétiens de la version tardive éthiopienne ont été analysés à propos du fond, du cadre, des astres, de l'aspect du Saint-Sépulcre, de l'ange ; on pourrait y ajouter sur le manuscrit de Dabra Maʿar le maphorion violet de la Vierge, certes traditionnel, mais bien reproduit ici ; de plus, la main gauche des deux Saintes Femmes tient un mouchoir ou *manipule*, accessoire aristocratique que l'on observe dans l'iconographie protobyzantine aux mains des suivantes (de haut rang) de l'impératrice Théodora sur les mosaïques de Ravenne[144], comme dans l'iconographie de la Vierge ou d'Anne, dans l'imagerie apocryphe[145].

Il suffit de projeter sur un écran un cliché diapositif de la miniature de Dabra Maʿar pour se rendre compte de ses qualités monumentales, de sa force hiératique et de sa polychomie qui rappelle celle des icones pré-iconoclastes.

L'iconographie des Saintes Femmes au Tombeau de nos deux miniatures éthiopiennes du XIVe siècle perpétue une tradition remontant au IVe, Ve ou VIe siècle, d'origine palestinienne, mais probablement connue aussi en Syrie occidentale et à Antioche. Elle ne s'est conservée que dans deux œuvres du VIe siècle, une médaille et un manuscrit, mais son existence et son origine sont confirmées, semble-t-il, par la liturgie de Milan et la littérature hymnologique ancienne d'Abyssinie.

Le peintre de tétraévangile de Dabra Maʿar ne pouvait que s'étonner de l'apparition dans cette illustration sacrée de personnages non mentionnés dans les récits évangéliques. Il a dû considérer comme nécessaire de corriger « Maria » en « Maryam Magdalawit », mais dans son étonnement, il a, semble-t-il, conservé la forme grecque (ou copte) « Marya » oubliant de sémitiser le nom de la Vierge.

VI. LE CHRIST EN MAJESTÉ, LES QUATRE ANIMAUX ET LA VIERGE ORANTE
(ou *le Salut du Monde par les Deux Paradis*)

Le sujet, la composition et les personnages sont les mêmes dans les deux miniatures (fig. 22-23).

Au registre supérieur, dans une auréole tenue par les Quatre Animaux, diversement représentés d'une miniature à l'autre, trône le Christ ; il tient dans sa main gauche le livre des Évangiles. Aucune inscription ne mentionne Jésus. Les Quatre Animaux sont désignés par les termes : *gasa : sab'e* : « face d'homme », *gasa : naser* : « face d'aigle », *gasa : 'enbasa* : « face de lion » et *gasa : lahem* : « face d'agneau ».

Au registre inférieur apparaît la Vierge, nommée *Māryā qeddest* : « Marie la sainte » dans le manuscrit de Dabra Maʿar, et *sahel : Maryam* : « Image de Marie » dans le manuscrit de Paris. Dans les deux images, Marie est représentée en orante, dans une vue parfaitement frontale. A ses côtés se tiennent, également de face, les archanges Michel et Gabriel. Michel est à la droite de la Vierge sur le manuscrit de Dabra Maʿar, et à sa gauche sur le manuscrit de Paris.

Divergences iconographiques : La principale différence réside dans l'aspect de la disposition des quatre *zodia* (Ezéchiel) ou *zoa (Ap. Jean)*, que nous appellerons aussi Quatre Animaux, nom que leur donnent les orientaux, notamment les Éthiopiens. Ils apparaissent en *protomé* ou à mi-corps dans le tétraévangile de Paris et en entier, dans une représentation *anthropozoomorphique*[146], dans le manuscrit de Dabra Maʿar. Autre divergence, la répartition des différents *zodia* autour du Christ n'est pas la même dans les deux miniatures. Le manuscrit de Dabra Maʿar se distingue de l'ordre classique en Orient :

Homme Aigle
taureau (?) lion

que l'on observe, avec parfois une inversion du taureau (souvent nommé veau) et du lion, dans les autres manuscrits éthiopiens des XIVe et

22. *Tétraévangile de Paris : Christ en Majesté et Vierge orante (troisième miniature).*

23. *Tétraévangile de Dabra Macar : Christ en Majesté et Vierge orante (troisième miniature).*

XVᵉ siècles[147], dans les plus anciennes peintures murales abyssines[148], dans la peinture murale nubienne[149] et la peinture copte[150].

La disposition exceptionnelle du manuscrit de Dabra Maʿar correspond – coïncidence ? – à un prototype très ancien, d'origine égyptienne, syro-palestinienne ou mésopotamienne, où l'ordre des *zodia* n'était pas le même, ou non encore fixé[151], c'est-à-dire probablement à un archétype du Vᵉ siècle, dont aucun exemple oriental ne nous est encore parvenu, mais dont l'art chrétien occidental fournit quelques représentations[152].

C'est vers ce même prototype oriental, que nous entraîne la représentation anthropozoomorphique, c'est-à-dire qu'un corps humain complet est attribué aux Quatre créatures inspirées des visions de l'Ancien Testament, notamment d'Ezéchiel, et de l'Apocalypse de Jean, tandis que leur tête prend l'aspect d'un homme, d'un lion, d'un taureau et d'un aigle. On a déjà beaucoup écrit sur les *zodia* et les historiens de l'art occidental ont cherché en Orient, tantôt en Égypte[153], tantôt en Mésopotamie[154], les sources de leurs images avec représentations anthropozoomorphiques. L'existence de cette iconographie en Abyssinie prouve l'origine orientale commune des exemples éthiopiens et occidentaux. Il reste à préciser la source. L'absence, à quelques exceptions près, dans les peintures murales coptes de *zodia* pourvus d'un corps humain entier, per-

met de chercher l'origine de cette iconographie en Syrie-Palestine ou en Mésopotamie. C'est bien dans ces régions que les visionnaires de l'Ancien Testament et des Apocalypses ont trouvé dans les monuments et les mythes les éléments de leur inspiration ; les animaux fantastiques, gardiens des portes et des trônes de l'art assyro-babylonien resteront la base des visions théophaniques.

C'est au plus tard au début du Ve siècle (à Sainte-Pudentienne, par exemple) que les *zodia* apparaissent dans l'art chrétien, peut-être à l'imitation d'une composition inconnue de l'art juif. Nous ne tenterons pas de préciser ici ce point, ni de déterminer à quel moment ils deviennent les symboles des Évangélistes. C'est au cours du Ve siècle que l'évolution a été la plus forte – les excès aussi probablement ; les écrits du Pseudo-Denys marquent l'acmé du succès des créatures angéliques, auxquelles sont alors assimilés les Quatre Animaux. Ils le resteront, à notre connaissance, en Orient : du moins en Égypte, en Nubie et en Abyssinie. Les *zodia* conservent, dans ces régions, l'autonomie des créatures angéliques, distinctes des évangélistes, et auxquelles on rend un culte, on dédie des églises, etc.[155].

L'art byzantin de Constantinople semble avoir préféré très tôt des représentations plus réduites, en *protomé,* comme l'atteste la mosaïque de Hosios David, à Salonique, dès le Ve siècle ; il est presque sûr que la représentation à mi-corps résulte du fait que l'auréole de lumière surnaturelle enveloppant le Christ dissimule, partiellement, le corps des *zodia.* A Salonique, il s'agit d'un effet subtil de transparence, qui sera simplifié par les artistes ultérieurs, lesquels se dispenseront de la difficile représentation de la partie du corps des *zodia* qui devait être vue à travers le rayonnement divin[156]. Les peintures murales de Baouît et de Saqqara attestent le succès de la formule protobyzantine du VIe au VIIIe en Égypte. Hélas, les manuscrits coptes (modèle possible de nos miniatures éthiopiennes (médiévales) ne nous fournissent aucun document à ce sujet pour cette haute époque.

C'est probablement dans la seconde moitié du Ve siècle ou au début du VIe que les *zodia* ont été attribués aux évangélistes. En même temps, ils disparaissaient des Majestés Divines palestiniennes, comme le prouve leur absence, sans exception sur les ampoules de pèlerinage, même sur l'ampoule de Bobbio n° 20 qui présente, nous allons bientôt y revenir, une étonnante parenté avec nos miniatures, notamment dans la composition.

En résumé, les divergences de nos deux miniatures, relatives à la forme de l'auréole, à l'aspect de la disposition des *zodia,* apportent deux documents importants pour l'histoire de ce motif. En dépit de ces divergences, (provenant de prototypes pré-iconoclastes légèrement différenciés) les deux miniatures reflètent un même archétype qui peut remonter à l'époque pré-iconoclaste et peut-être même au Ve siècle, avant la fixation de l'emplacement des *zodia* autour de l'auréole.

Or, de fait, c'est avec deux représentations très particulières, l'une du Ve, l'autre du VIe siècle, que nos deux miniatures éthiopiennes peuvent être le mieux comparées : le mystérieux relief de Sainte-Sabine[157] et une ampoule de pèlerinage – unique en son genre – conservée à Bobbio[158]. La composition est identique : au registre supérieur, le Christ en Majesté dans une auréole, environnée par les quatre Zodia (à Sainte-Sabine) et quatre anges (sur la fiole de Bobbio) et, au-dessous, trois personnages dont une figure féminine, au centre. Sur une des deux œuvres au moins : l'ampoule de Bobbio, cette figure centrale est la Vierge (en orante) ; une semblable identification a été souvent proposée pour la figure correspondante du relief de Sainte-Sabine, mais il peut s'agir aussi de l'Église ou, plus probablement, de la sainte éponyme.

La signification de ces deux prototypes paléochrétiens peut-elle nous éclairer sur la signification des miniatures originales de nos manuscrits éthiopiens du XIVe siècle ? Sur l'ampoule de Bobbio, on reconnaît Jean-Baptiste, porteur d'un rouleau, inscrit du texte de Jean (I, 29) et son père Zacharie, en costume sacerdotal ; ces éléments ont permis depuis longtemps à André Grabar de lire cette composition comme une image de la Rédemption. La signification exacte de l'image de sainte Sabine est liée à l'identité de la figure centrale, mais la couronne tenue au-dessus de sa tête par les deux personnages masculins annonce une idée de victoire et de Salut. Voyons si nos images éthiopiennes, et surtout l'archétype paléochrétien que l'on peut leur supposer, nous conduisent à une signification analogue.

Signification de la composition

En dépit de la situation de nos miniatures à la fin d'un cycle qui pourrait être considéré comme une simple version abrégée de la Passion (Crucifixion, Résurrection, Ascension), l'absence des apôtres, l'apparition aux côtés du Christ des quatre *zodia/zoa* d'Ezéchiel et de l'Apocalypse

24. Tétraévangile de Arasaw (avant-dernière image d'un cycle de sept miniatures).

de Jean, nous éloignent d'emblée d'une iconographie historique de l'Ascension et nous rapprochent d'une iconograpie de caractère théophanique dérivée des visions prophétiques.

L'épisode de l'Ascension historique du Christ n'était néanmoins pas absent de la pensée des Abyssins du Moyen Age, car ils conservent *systématiquement* les Quatre Animaux autour de la gloire du *Christ* dans l'iconographie de l'Ascension, du moins dans les représentations que des inscriptions présentent comme telles[159] ; dans ces images, les Apôtres sont présents autour de la Vierge, en orante ou de profil dans un geste qui rappelle la supplication, comme sur la plupart des ampoules palestiniennes et des absides coptes.

Mais dans l'archétype paléochrétien que nous supposons, quelles furent les raisons de placer dans cette composition les Quatre Animaux autour de la Majesté Divine ?

Il s'agissait de montrer Dieu dans sa gloire céleste, et l'image qui s'imposait était celle des visions prophétiques de l'Ancien Testament, notamment d'Ezéchiel, et celle de l'Apocalypse de Jean, intimement confondues par l'iconographie.

Contrairement aux théophanies utilisant aussi la « Majestas Domini », la scène de nos miniatures éthiopiennes – et de leur archétype – se

passe entièrement dans le ciel. Le fond bleu commun aux deux zones dans les miniatures le montre. D'ailleurs, la présence des gardes angéliques et les honneurs qu'ils rendent à Marie la présentent comme impératrice céleste. Il ne s'agit pas d'une théophanie à un témoin terrestre ; celui-ci ne pourrait être que le fidèle contemplant l'image du manuscrit. Et même dans ce cas, c'est bien d'une vision d'une cérémonie se déroulant dans le ciel supérieur, dont il aurait le privilège.

Ici comme dans beaucoup de compositions synthétiques à caractère essentiellement dogmatique, il est très délicat de préciser le degré du caractère eschatologique. Il est, semble-t-il, très discret, seulement lié au fait que toute vision du Christ dans sa Gloire Céleste peut annoncer celle de la fin des temps. Mais ici, et surtout dans le prototype, la signification primordiale paraît résider dans la qualité d'*Intercesseur* auprès de Dieu (le Père) du Christ et de la Vierge, *Paraclets* de l'Humanité, et même, dans l'esprit de l'Écriture et dans la mentalité des chrétiens d'orient, *Paraclets* de tout le monde vivant.

Nous employons ici le mot *Paraclet* au sens johannique d'*advocatus,* avocat, défenseur[160] (*Jean,* XIV, 16, 26 ; XV, 26 ; XVI, 7 ; Ire épître de *Jean,* II, 1) ; doctrine que l'on retrouve chez Paul (*Hébr.,* VII, 25 ; *Rom.* VIII, 24).

Le Christ sauveur et paraclet : Le Christ imberbe des Majestés célestes de nos images est l'*Emmanuel* des absides paléochrétiennes où sa qualité de Sauveur est souvent affirmée par une inscription, qui évoque même parfois un salut général : *Salus Mundi*[161] – ce fait est très important pour notre analyse. Sur les objets de piété des particuliers, le nom seul d'Emmanuel est employé pour attirer protection et salut, comme l'a souvent fait observer André Grabar[162].

Cette qualité du Christ est encore l'objet d'une véritable prédilection en Abyssinie à l'époque de la réalisation de nos miniatures. Au XIIIe siècle, à Lalibala, la plus grande église taillée, comme toutes les autres, dans la masse du rocher, est consacrée au *Sauveur du monde* (Madhane Alam)[163].

Pour un Abyssinien chrétien du Moyen Age, comme pour un croyant du Ve ou VIe siècle, l'Agneau *et* la phrase du Baptiste annoncent sans ambiguïté la Rédemption et l'espoir de Salut qu'elle suscite et confère son sens au cycle de miniatures étudiées, dès la première image.

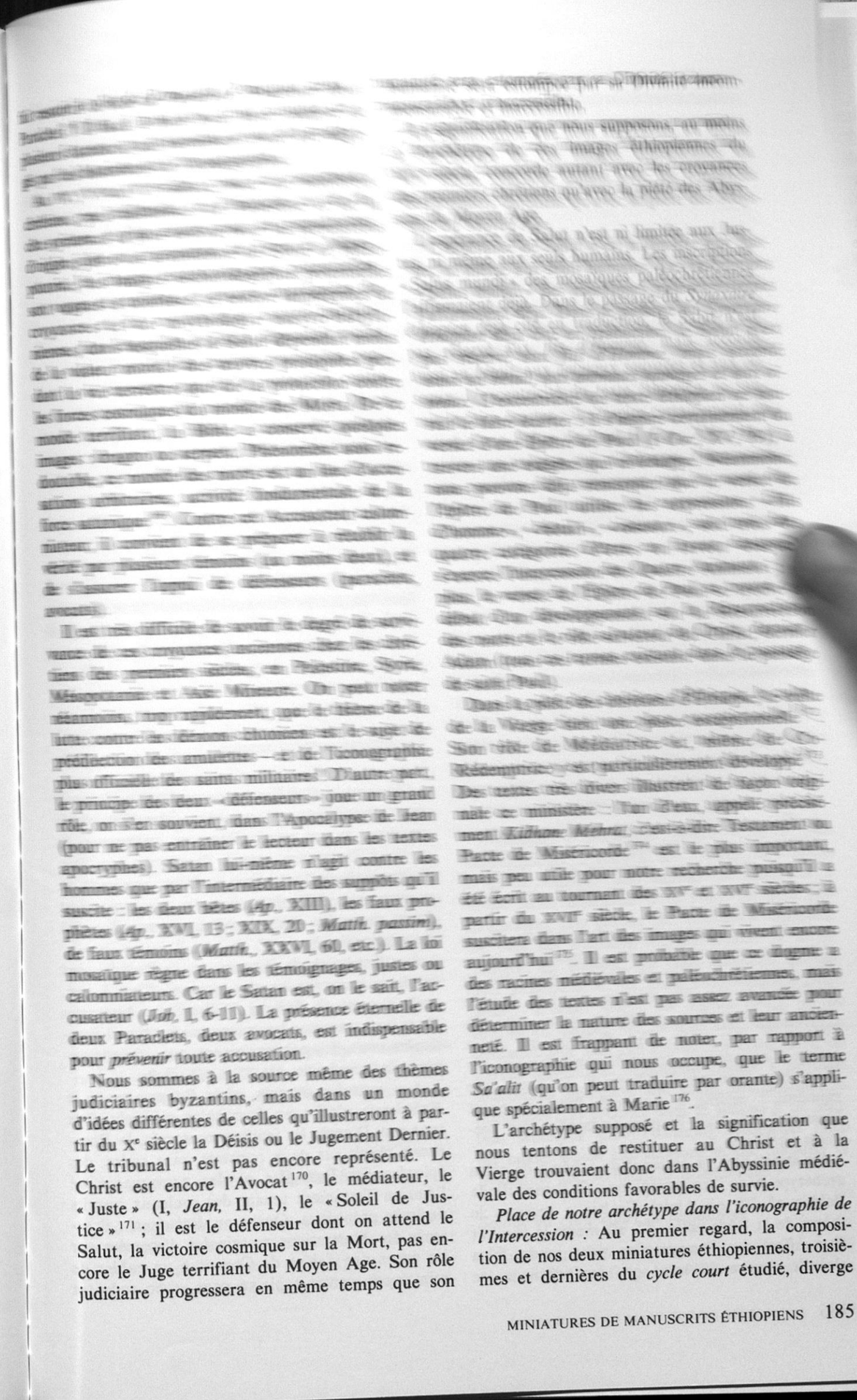
Monté au Ciel, le Christ est le Paraclet, qui intervient auprès du Père : Jean l'Évangéliste, nous le rappelle dans sa dernière (chronologiquement) et sa plus importante épître (I, *Jean,* II, 1) : « Nous avons un Paraclet chez le Père, Jésus le Juste ». Jésus lui-même se présente comme un *paraclet ;* avant de quitter ses apôtres, Jésus leur promet : « un autre paraclet » (*Jean,* XIV, 16). Ce Paraclet sera l'Esprit-Saint.

Les Quatre Animaux intercesseurs : Il n'est pas question de minimiser ici le lien des quatre *Zodia* avec la vision d'Ezechiel et la Révélation de Jean. D'ailleurs, le « parent » de l'archétype que j'ai proposé de voir dans le célèbre relief de sainte Sabine révèle un caractère apocalytique nettement marqué, notamment par la présence de l'alpha et de l'oméga. Il s'agissait déjà d'un développement particulier d'un noyau iconographique de base, représenté, à mon avis, par l'archétype de nos miniatures éthiopiennes. Il convient de rechercher la signification originelle de cet archétype.

Chez les Éthiopiens, comme chez les Coptes et les chrétiens de Nubie, nous l'avons rappelé plus haut, les Quatre Animaux, assimilés à des Anges[164], sont l'objet d'une vénération spéciale et sont considérés comme des *intercesseurs*[165]. Laissons parler le *Synaxaire éthiopien,* le jour de la commémoration des Quatre Animaux : « le 8 de Hedar est célébrée la fête des Quatre Animaux qui n'ont pas de corps et qui sont les roues de Dieu qui supportent son trône divin selon le témoignage à leur sujet de Jean l'Évangéliste, Isaie, David, et Ezéchiel. Et nombreux sont les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament traitant de l'honneur de ces Quatre Animaux que Dieu a établis pour qu'ils intercédent en faveur de toute la Création. Celui avec la face d'Homme en faveur de l'Humanité (mot-à-mot : des fils d'homme) ; celui avec l'aspect d'un lion en faveur des animaux sauvages ; celui avec l'aspect d'un taureau, en faveur du bétail ; celui avec l'aspect d'un aigle en faveur des oiseaux »[166].

A cette intercession participent aussi, dans une certaine mesure, les Archanges. Car tous les anges, l'Écriture l'affirme[167], ajoutent à leurs prières d'action de grâce, des prières d'intercession en faveur des hommes. Dans certaines traditions orientales[168], le Soleil et la Lune exercent également un rôle d'intercesseur, mais je n'ai pas encore retrouvé de manifestation de cette tradition dans la littérature éthiopienne médiévale.

Cette qualité d'*intercesseurs* des Quatre Animaux complète harmonieusement le rôle du Christ et de la Vierge, dans lesquels nous avons



Nous sommes à la source même des thèmes judiciaires byzantins, mais dans un monde d'idées différentes de celles qu'illustreront à partir du Xe siècle la Déisis ou le Jugement Dernier. Le tribunal n'est pas encore représenté. Le Christ est encore l'Avocat[170], le médiateur, le « Juste » (I, *Jean,* II, 1), le « Soleil de Justice »[171] ; il est le défenseur dont on attend le Salut, la victoire cosmique sur la Mort, pas encore le Juge terrifiant du Moyen Age. Son rôle judiciaire progressera en même temps que son

L'archétype supposé et la signification que nous tentons de restituer au Christ et à la Vierge trouvaient donc dans l'Abyssinie médiévale des conditions favorables de survie.

Place de notre archétype dans l'iconographie de l'Intercession : Au premier regard, la composition de nos deux miniatures éthiopiennes, troisièmes et dernières du *cycle court* étudié, diverge

passe entièrement dans le ciel. Le fond bleu commun aux deux zones dans les miniatures le montre. D'ailleurs, la présence des gardes angéliques et les honneurs qu'ils rendent à Marie la présentent comme impératrice céleste. Il ne s'agit pas d'une théophanie à un témoin terrestre ; celui-ci ne pourrait être que le fidèle contemplant l'image du manuscrit. Et même dans ce cas, c'est bien d'une vision d'une cérémonie se déroulant dans le ciel supérieur, dont il aurait le privilège.

Ici comme dans beaucoup de compositions synthétiques à caractère essentiellement dogmatique, il est très délicat de préciser le degré du caractère eschatologique. Il est, semble-t-il, très discret, seulement lié au fait que toute vision du Christ dans sa Gloire Céleste peut annoncer celle de la fin des temps. Mais ici, et surtout dans le prototype, la signification primordiale paraît résider dans la qualité d'*Intercesseur* auprès de Dieu (le Père) du Christ et de la Vierge, *Paraclets* de l'Humanité, et même, dans l'esprit de l'Écriture et dans la mentalité des chrétiens d'orient, *Paraclets* de tout le monde vivant.

Nous employons ici le mot *Paraclet* au sens johannique d'*advocatus*, avocat, défenseur[160] (*Jean*, XIV, 16, 26 ; XV, 26 ; XVI, 7 ; Ire épître de *Jean*, II, 1) ; doctrine que l'on retrouve chez Paul (*Hébr.*, VII, 25 ; *Rom.* VIII, 24).

Le Christ sauveur et paraclet : Le Christ imberbe des Majestés célestes de nos images est l'*Emmanuel* des absides paléochrétiennes où sa qualité de Sauveur est souvent affirmée par une inscription, qui évoque même parfois un salut général : *Salus Mundi*[161] – ce fait est très important pour notre analyse. Sur les objets de piété des particuliers, le nom seul d'Emmanuel est employé pour attirer protection et salut, comme l'a souvent fait observer André Grabar[162].

Cette qualité du Christ est encore l'objet d'une véritable prédilection en Abyssinie à l'époque de la réalisation de nos miniatures. Au XIIIe siècle, à Lalibala, la plus grande église taillée, comme toutes les autres, dans la masse du rocher, est consacrée au *Sauveur du monde* (Madhane Alam)[163].

Pour un Abyssinien chrétien du Moyen Age, comme pour un croyant du Ve ou VIe siècle, l'Agneau *et* la phrase du Baptiste annoncent sans ambiguïté la Rédemption et l'espoir de Salut qu'elle suscite et confère son sens au cycle de miniatures étudiées, dès la première image.

Monté au Ciel, le Christ est le Paraclet, qui intervient auprès du Père : Jean l'Évangéliste, nous le rappelle dans sa dernière (chronologiquement) et sa plus importante épître (I, *Jean*, II, 1) : « Nous avons un Paraclet chez le Père, Jésus le Juste ». Jésus lui-même se présente comme un *paraclet ;* avant de quitter ses apôtres, Jésus leur promet : « un autre paraclet » (*Jean*, XIV, 16). Ce Paraclet sera l'Esprit-Saint.

Les Quatre Animaux intercesseurs : Il n'est pas question de minimiser ici le lien des quatre *Zodia* avec la vision d'Ezechiel et la Révélation de Jean. D'ailleurs, le « parent » de l'archétype que j'ai proposé de voir dans le célèbre relief de sainte Sabine révèle un caractère apocalytique nettement marqué, notamment par la présence de l'alpha et de l'oméga. Il s'agissait déjà d'un développement particulier d'un noyau iconographique de base, représenté, à mon avis, par l'archétype de nos miniatures éthiopiennes. Il convient de rechercher la signification originelle de cet archétype.

Chez les Éthiopiens, comme chez les Coptes et les chrétiens de Nubie, nous l'avons rappelé plus haut, les Quatre Animaux, assimilés à des Anges[164], sont l'objet d'une vénération spéciale et sont considérés comme des *intercesseurs*[165]. Laissons parler le *Synaxaire éthiopien*, le jour de la commémoration des Quatre Animaux : « le 8 de Hedar est célébrée la fête des Quatre Animaux qui n'ont pas de corps et qui sont les roues de Dieu qui supportent son trône divin selon le témoignage à leur sujet de Jean l'Évangéliste, Isaie, David, et Ezéchiel. Et nombreux sont les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament traitant de l'honneur de ces Quatre Animaux que Dieu a établis pour qu'ils intercèdent en faveur de toute la Création. Celui avec la face d'Homme en faveur de l'Humanité (mot-à-mot : des fils d'homme) ; celui avec l'aspect d'un lion en faveur des animaux sauvages ; celui avec l'aspect d'un taureau, en faveur du bétail ; celui avec l'aspect d'un aigle en faveur des oiseaux »[166].

A cette intercession participent aussi, dans une certaine mesure, les Archanges. Car tous les anges, l'Écriture l'affirme[167], ajoutent à leurs prières d'action de grâce, des prières d'intercession en faveur des hommes. Dans certaines traditions orientales[168], le Soleil et la Lune exercent également un rôle d'intercesseur, mais je n'ai pas encore retrouvé de manifestation de cette tradition dans la littérature éthiopienne médiévale.

Cette qualité d'*intercesseurs* des Quatre Animaux complète harmonieusement le rôle du Christ et de la Vierge, dans lesquels nous avons

fait ressortir le rôle de *Paraclets*. Pourquoi deux Paraclets ? Il faut, à mon avis, tenir compte de plusieurs facteurs, qui paraissent avoir été négligés par les historiens de l'iconographie.

Au IVe, Ve ou VIe siècle, pour de nombreux chrétiens, peu hellénisés, de Palestine et de la côte syrienne, et plus encore pour les populations d'origine juive ou araméenne de Syrie et Mésopotamie, les images eschatologiques potentielles sont vagues et confuses, et encore imprégnées de croyances et de mythologie assyro-babyloniennes, dans lesquelles le Salut dépendait moins de la valeur morale des œuvres pratiquées pendant la vie terrestre que de la protection contre les forces cosmiques du monde des Morts. De ce monde terrifiant, la Bible a conservé quelques images : dragon ou serpent. Phénomène aussi redoutable, ce monde des morts est un lieu d'accusations arbitraires, activité fondamentale de la force satanique[169]. Contre cet Accusateur calomniateur, il convient de se préparer à rétablir la vérité par plusieurs témoins (au moins deux), et de s'assurer l'appui de défenseurs (paraclets, avocats).

Il est très difficile de savoir le degré de survivance de ces croyances anciennes chez les chrétiens des premiers siècles, en Palestine, Syrie, Mésopotamie et Asie Mineure. On peut noter néanmoins, trop rapidement, que le thème de la lutte contre les démons chtoniens est le sujet de prédilection des amulettes – et de l'iconographie plus officielle des saints militaires ! D'autre part, le principe des deux « défenseurs » joue un grand rôle, on s'en souvient, dans l'Apocalypse de Jean (pour ne pas entraîner le lecteur dans les textes apocryphes). Satan lui-même n'agit contre les hommes que par l'intermédiaire des suppôts qu'il suscite : les deux bêtes (*Ap.*, XIII), les faux prophètes (*Ap.*, XVI, 13 ; XIX, 20 ; *Matth. passim*), de faux témoins (*Matth.*, XXVI, 60, etc.). La loi mosaïque règne dans les témoignages, justes ou calomniateurs. Car le Satan est, on le sait, l'accusateur (*Job*, I, 6-11). La présence éternelle de deux Paraclets, deux avocats, est indispensable pour *prévenir* toute accusation.

Nous sommes à la source même des thèmes judiciaires byzantins, mais dans un monde d'idées différentes de celles qu'illustreront à partir du Xe siècle la Déisis ou le Jugement Dernier. Le tribunal n'est pas encore représenté. Le Christ est encore l'Avocat[170], le médiateur, le « Juste » (I, *Jean*, II, 1), le « Soleil de Justice »[171] ; il est le défenseur dont on attend le Salut, la victoire cosmique sur la Mort, pas encore le Juge terrifiant du Moyen Age. Son rôle judiciaire progressera en même temps que son humanité sera estompée par sa Divinité incommensurable et inaccessible.

La signification que nous supposons, au moins à l'archétype de ces images éthiopiennes du XIVe siècle, concorde autant avec les croyances des premiers chrétiens qu'avec la piété des Abyssins du Moyen Age.

L'espérance de Salut n'est ni limitée aux Justes, ni même aux seuls humains. Les inscriptions « Salus mundi » des mosaïques paléochrétiennes l'affirmaient déjà. Dans le passage du *Synaxaire éthiopien* déjà cité en traduction, le Salut n'est pas réservé aux *fils d'Homme*, mais accordé aussi au *bétail*, aux *animaux sauvages* et aux *oiseaux*. L'excentricité du texte éthiopien ne saurait le faire écarter : il s'inspire certainement du verset d'une Épître de Paul (I *Cor.*, XV, 39), à travers une exégèse qui m'échappe. Néanmoins, nous pouvons déjà remarquer que le verset de l'épître de Paul utilise les expressions « fils d'homme », « bétail », « oiseaux », soit trois des quatre catégories d'êtres en faveur desquels s'exerce l'intercession des Quatre Animaux : de plus, le verset de l'Épître de Paul se trouve au début d'un développement sur la Résurrection des morts et le rôle salvateur du Christ, dernier Adam (tous ces termes existant dans le passage de saint Paul).

Dans la piété des chrétiens d'Éthiopie, le culte de la Vierge tient une place exceptionnelle[172]. Son rôle de Médiatrice et, même de Co-Rédemptrice y est particulièrement développé[173]. Des textes très divers illustrent de façon originale ce ministère : l'un d'eux, appelé précisément *Kidhane Mehrat*, c'est-à-dire Testament ou Pacte de Miséricorde[174] est le plus important, mais peu utile pour notre recherche puisqu'il a été écrit au tournant des XVe et XVIe siècles ; à partir du XVIIe siècle, le Pacte de Miséricorde suscitera dans l'art des images qui vivent encore aujourd'hui[175]. Il est probable que ce dogme a des racines médiévales et paléochrétiennes, mais l'étude des textes n'est pas assez avancée pour déterminer la nature des sources et leur ancienneté. Il est frappant de noter, par rapport à l'iconographie qui nous occupe, que le terme *Sa'alit* (qu'on peut traduire par orante) s'applique spécialement à Marie[176].

L'archétype supposé et la signification que nous tentons de restituer au Christ et à la Vierge trouvaient donc dans l'Abyssinie médiévale des conditions favorables de survie.

Place de notre archétype dans l'iconographie de l'Intercession : Au premier regard, la composition de nos deux miniatures éthiopiennes, troisièmes et dernières du *cycle court* étudié, diverge

aussi des diverses variantes de Vierge *Paracletos* analysées par Sirarpie Der Nersessian dans l'art byzantin médiéval[177], que du schéma à trois (ou, parfois, deux) personnages dénommé Déisis[178].

En fait, si l'on admet l'existence d'un archétype paléochrétien à nos miniatures éthiopiennes, archétype dont la date la plus vraisemblable serait le Ve siècle, il me semble que l'évolution et la filiation des divers formules faisant appel à la Vierge dans des compositions évoquant l'Intercession, l'Ascension ou la Pentecôte, se laissent mieux reconnaître :

a) Notre archétype constitue le thème iconographique de base : la Vierge et le Christ sont seuls (avec une escorte angélique : taxiarques, Quatre Animaux) *facie ad faciem ;* pour exprimer cette situation, l'iconographe recourt à la Majestas Domini et à une représentation frontale de la Vierge, en orante.

b) A côté de cette iconographie, il a certainement existé, dès le Ve siècle, une variante où la Vierge se présentait légèrement de profil, levant les deux bras à une hauteur inégale devant sa poitrine, dans un geste de supplication ou d'intercession. Cette attitude existe dès le Ve siècle, dans la mystérieuse figure féminine au *maphorion* gonflé, du relief de sainte Sabine et elle se retrouvera dans quelques Ascensions et dans les principales variétés de Déisis[179].

c) Le schéma de base, avec Christ en Gloire et Vierge debout, dans l'axe de la composition, sous la « Majestas Domini », se retrouve dans les compositions dogmatiques évoquant l'Ascension ou la Pentecôte, parfois les deux thèmes ensemble[180] ; on ne s'étonnera pas, après les remarques qui précèdent, de découvrir dans ces compositions, à côté du type dominant de la Vierge en orante, celui de la Vierge de profil, dans l'attitude de la supplication.

d) Il est logique que cette attitude de la Vierge se retrouve dans les compositions appelées *Deisis* où la Mère de Dieu est d'un côté ou de l'autre de son Fils, tournée vers Lui, dans le geste d'intercession, rarement dans celui de l'orante[181]. Le texte d'un dialogue ou d'une prière d'intercession apparaît généralement sur un rouleau tenu par la Vierge[182]. Le texte grec médiéval[183] reflète, à mon avis, l'idée de Salut Universel qui était l'espoir primordial des premiers chrétiens.

En conclusion, la présence du schéma de notre archétype dans l'iconographique de l'ampoule de Bobbio n° 20, où André Grabar a reconnu le thème de la Rédemption[184], est moins le résultat d'un effort des iconographes pour rendre plus clair le dogme du salut que les prémisses de l'évolution du rôle du Christ : son rôle de Paraclet – essentiel à l'époque paléochrétienne – s'efface déjà devant celui de Divinité dont l'autorité fera bientôt un Juge. On peut se demander alors si le recours à d'autres intercesseurs pour seconder la Vierge dans son rôle de Médiatrice n'a pas contribué à donner à Jean-Baptiste un rôle qu'il ne joue d'ailleurs que dans une partie des compositions.

CONCLUSION

L'analyse qui précède n'a pas épuisé la richesse de ces miniatures. D'autres observations seront publiées ailleurs sur le décor des canons et la troisième miniature. Il nous paraît néanmoins possible de considérer qu'ornementation et miniatures ont des sources protobyzantines, plus probablement un ou plusieurs manuscrits grecs du Ve au VIIe siècle, apportés en Éthiopie directement ou par des copies, extrêmement fidèles, pour lesquelles très peu d'indices existent. Enfin, il faut se demander où et pour quelle catégorie d'œuvres (manuscrit, décor monumental) a été créé notre cycle de trois miniatures.

Le prototype proto-byzantin

Un manuscrit à frontispice multiple : Le cycle court de miniatures considéré dans cet article constitue un cas particulièrement intéressant du mode d'illustration appelé *frontispice multiple.* Ce procédé, qui constitue à réunir une suite de miniatures à pleine page dans un cahier placé au début du codex, est considéré comme d'origine protobyzantine.

Les Évangiles de Rossano et de Rabula sont les deux exemples les plus anciens. C'est à eux, qu'à la suite de Gabriel Millet[185] les historiens d'art font remonter les autres manuscrits à frontispice multiple, principalement une série tétraévangiles arméniens des Xe et XIe siècles.

A y regarder de près, ni le *Rosanensis,* ni le *Rabulensis* n'offre un frontispice multiple d'un type pur. D'après les feuillets conservés, le *Rosanensis* réunit sur deux registres, sans cadre, des épisodes des Évangiles et des personnages de l'Ancien Testament tenant des rouleaux inscrits de leurs prophéties. Quant au *Rabulensis,* il associe des illustrations marginales dispersées sur les pages des Tables de Canons à un cahier de miniatures, certes à pleine page, avec cadre et fond, mais de nature et de style particulièrement hétérogènes : d'une part, la miniature de la Pentecôte est d'une autre main et ajoutée tardivement, d'autre part, sur les deux miniatures d'origine, une seule offre un tableau véritable, tandis que l'autre rassemble sur *deux* registres *inégaux trois* épisodes évangéliques.

En fait, les deux manuscrits révèlent surtout une volonté de se libérer des divers modes d'illustrations marginales ou narratives pour atteindre à des tableaux en pleine page, groupés en début de volume. Ce principe d'illustration existait donc déjà à l'époque de la réalisation du *Rosanensis* et du *Rabulensis,* mais ces œuvres, certainement des manuscrits de luxe créés pour des sanctuaires importants, Jérusalem, Antioche, Constantinople, n'étaient pas à leur disposition, d'où les diverses attitudes dans la poursuite du but commun.

Au VIe siècle au plus tard, ce principe du frontispice était donc connu dans la région, controversée (Constantinople ? Asie Mineure ? Syrie ?) où a été réalisé le *Rosanensis.* Le principe du frontispice était également apprécié en Syrie du Nord, non loin d'Antioche et de Jérusalem, d'où provient, plus sûrement, le *Rabulensis.* C'est donc probablement dans une région voisine et dans un milieu non araméen, à Jérusalem, Gaza ou Antioche, là où la pensée et l'art chrétiens étaient en constante évolution, qu'est né le principe du frontispice multiple. Constantinople semble devoir être écartée, notamment parce que le frontispice multiple n'a connu aucun succès dans l'art constantinopolitain post-iconoclaste.

Caractère paléochrétien de l'ornementation et des miniatures : Les multiples éléments reconnus comme pré-iconoclastes dans l'analyse de la structure des Tables de Concordances, dans leur ornementation très proche de l'archétype eusébien, et l'iconographie, souvent très particulière des trois miniatures, parlent également nettement en faveur de prototypes du Ve au VIIe siècle. Parfois même, un archétype du Ve siècle serait le plus vraisemblable (ordre des *zodia,* symétrie de la scène des Saintes Femmes au Tombeau, etc.).

Provenance des modèles et de l'archétype

S'il s'agit d'un manuscrit apporté tardivement en Abyssinie, il est plus vraisemblable de penser à un manuscrit nubien, copte (pays très proches), ou bien syrien ou arménien puisque quelques observations ont déjà été faites en ce sens par des historiens d'art à propos d'autres manuscrits anciens d'Éthiopie[186].

Mais il faut reconnaître que les indices sont faibles. Pour l'Arménie, en dehors d'influences constatées plus tard, sur d'autres manuscrits, seule une inscription grossière en arménien dans la marge de la miniature des Myrrhophores du Paris, étiop. 32, nous conduit vers ce pays – ou un moine du couvent égyptien d'où proviendrait le manuscrit.

En faveur d'une origine syrienne, il faut citer l'iconographie des Saintes Femmes au Tombeau et la décoration du plat de Perm[187]. Sur cet objet, trois thèmes approximativement équivalents apparaissent dans trois médaillons, annonçant notre *cycle court,* mais l'iconographie est très différente, et le style, rude, annonce l'imitation d'un modèle, d'identité mystérieuse, en dépit des inscriptions syriaques du plat...

Une source copte ou, du moins une copie égyptienne d'un manuscrit (grec ?), serait plus vraisemblable en raison des liens toujours étroits entre le clergé copte et celui d'Abyssinie. Les moines coptes qui venaient diriger l'église d'Abyssinie devaient apporter des manuscrits. Mais aucun témoignage matériel ne nous permet de supposer un prototype copte à nos peintures éthiopiennes. Les entrelacs polychromes sont très nombreux, mais leur origine historique reste à élucider. D'autre part, nous sommes privés de manuscrits coptes de haute époque et les miniatures qui subsistent, à partir du IXe siècle surtout, sont très différentes.

Prototypes et archétype[188] *grecs ?* C'est le plus vraisemblable. L'analyse des Tables de Canons et de la « tholos » des manuscrits éthiopiens a révélé qu'ils dépendent d'un prototype grec pré-iconoclaste, très proche de l'archétype eusébien. De plus, des éléments très particuliers ne se retrouvent en nombre que dans quelques manuscrits arméniens et les trois tétraévangiles géorgiens : d'Adiši (897), de Djruči (937) et de Bert'ay (Xe siècle). Or, Sirapie Der Nersessian a démontré que tous ces manuscrits constituent un groupe original, et remontent (même si certains manuscrits georgiens ont copié des manuscrits arméniens très proches dans le temps) à un lointain prototype grec « differing somewhat from the model which has survived in the majority of Byzantine and Armenians manuscripts »[189]

Source du cycle court de miniatures

Les compositions iconographiques les plus originales (la Crucifixion au *Niketerion,* les Saintes

Femmes au Tombeau avec Marthe et Marie, mère de Jésus) nous ont conduit à maintes reprises vers la Palestine ou vers Antioche. Mais c'est à Jérusalem qu'a le plus de chances d'avoir été créée une iconographie comme la Crucifixion triomphale, si proche par sa conception et ses éléments les plus originaux, de l'imagerie des ampoules de pèlerinage.

Ce court cycle de la Passion peut avoir été conçu pour un manuscrit liturgique particulier, dont le ou les premiers exemplaires, éxécutés avec soin, et somptuosité, ont servi de modèles à d'autres textes. Les thèmes du cycle court évoquent les cérémonies commémoratives principales du culte des Lieux Saints, à Jérusalem, sur les lieux de la Crucifixion et du Saint-Sépulcre. Le cycle court a pu être retenu pour l'illustration d'un Lectionnaire de la Semaine Sainte.

Mais le caractère monumental des miniatures, la symétrie parfaite et inhabituelle de plusieurs scènes, permettent aussi, longtemps après Smirnov et Aïnalov, d'imaginer que ces petites images reproduisent des décors muraux des *martyria* de Jérusalem. L'hypothèse mérite d'être retenue, pour éclairer les recherches à venir, à partir des domaines encore inexploité de la peinture nubienne et éthiopienne.

L'arrivée en Abyssinie d'un ou plusieurs manuscrits grecs entre le Vᵉ et le VIIᵉ siècles, est des plus vraisemblables. C'est à cette époque que la Bible, dont l'Évangile, ont été traduits en geᶜez, pour les besoins de la nouvelle religion. Des lettrés, connaissant le grec existaient à Axoum, la capitale, puisque des inscriptions monumentales royales utilisent, entre autres, cette langue. De plus, l'histoire d'Abyssinie connaît, précisément à la fin du Vᵉ siècle, l'arrivée dans le nord du pays de religieux, les *Tsadqan* (mot-à-mot : les Justes) plus ou moins confondus avec Neuf Saints[190], venus de « Rome », c'est-à-dire du monde byzantin. Leurs noms sont araméens ou grecs. Il doit s'agir de « syriens » monophysites ayant cherché refuge lors des persécutions dirigées contre les anti-Chalcédoniens. De tels voyageurs ont pu apporter de Palestine, d'Antioche ou de Syrie occidentale, le ou les prototypes de nos miniatures éthiopiennes.

L'étude de ce cycle, choisi volontairement comme le plus réduit, pour en faciliter la présentation matérielle, aura montré, nous l'espérons, la contribution considérable que peuvent apporter les plus anciennes peintures d'Abyssinie, exceptionnellement archaïsantes, à la connaissance de l'art byzantin et du premier art chrétien. Enfin, une nouvelle province de l'art chrétien, l'Abyssinie, reçoit, par l'étude archéologique de ses monuments chrétiens les plus anciens, les indispensables éléments pour percer les nombreux mystères historiques de l'époque du développement du christianisme (IVᵉ-VIᵉ siècles) à la période plus proche, mais encore moins claire, de la dynastie Zagwē (Xᵉ-XIIIᵉ siècles).

Claude LEPAGE

NOTES

1. Il y a seulement deux manuscrits éthiopiens illustrés antérieurs au XIVᵉ siècle ; signalés par Béatrice Playne, puis photographiés par Guy Annequin et Jules Leroy, lequel en fit les premières études, cf. B. Playne, *Saint-George for Ethiopia,* Londres, 1954, p. 103 qui leur trouve « un air syrien » et, surtout, J. Leroy, « L'évangéliaire éthiopien du couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie », *Cahiers archéologiques,* v. 11, 1960, p. 131-143 ; *idem* « Un nouvel évangéliaire éthiopien illustré du monastère d'Abba Garima », *Synthronon, Art et Archéologie...,* Bibliothèque des Cahiers archéologiques, t. II, Paris, 1968, p. 75-87 ; Leroy les a attribués au Xᵉ ou XIᵉ siècle ; cette date n'a pas encore été acceptée complètement ; parmi les historiens d'art, citons l'avis favorable de K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance,* Cologne et Opladen, 1963, p. 25-26 ; la date me paraît tout-à-fait acceptable ; Leroy a envisagé que les pages de Tables de Canons aient été importées, en Éthiopie, déjà peintes et prêtes à recevoir les colonnes de chiffres des sections des évangiles. Pour toute recherche sur ou à partir de la peinture éthiopienne, se reporter à l'ouvrage récent de Stanislaw Chojnacki, longtemps directeur de l'Institute of Ethiopian Studies, à Addis Ababa, et actuellement professeur à l'Université de Sudbury (Canada) : *Major Themes in Ethiopian Painting : Indigeneous developments, the influence of foreign models and their adaptation from the 13th to the 19th century.* (« Aethiopische Forschungen », vol. 10), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1983, 565 p., 236 ill. en n. et bl. et en coul., bibliographie ; à propos de cet ouvrage, le fin connaisseur de l'art éthiopien Salvatore Tedeschi a publié une importante mise au point : « Ricerche e studi recenti sulla pittura etiopica », *Africa, Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano,* XXXIX, 1984), pp. 640-655, avec bibliographie commentée.

2. Quelques peintures murales semblent appartenir à la fin du VIᵉ ou au VIIᵉ siècle : l'église de la Vierge à Lalibela, [illegible] dans le Lasta ; Qorqor Maryam et Dabra Salam dans le Tigray ; [illegible] à Qorqor Maryam, [illegible] à Lalibela, [illegible] à Dabra Salam, etc.

3. [illegible]

4. [illegible] donné au monastère égyptien de *Dabra Qwesqwam* par le negus Sayfa Ar'ad (1344-1372) ; des reproductions isolées en ont souvent été publiées, sans description ni analyse, sauf chez : U. Monneret de Villard, « Note sulle più antiche miniature abissine », *Orientalia,* Rome, VIII, 1939, p. 1-24, not. p. 6-9 ; et L. Ricci, « Qualche osservazione sulla iconografia della Majestas Domini », *Rassegna di studi etiopici,* XV, 1959, p. 106-111.

5. Les photographies ont été prises en 1971 au monastère de Dabra Maᶜar ; les années suivantes, le manuscrit a été vu au petit musée organisé dans l'ancien palais du gouverneur du Tigray, à Maqalé, où j'espère qu'il se trouve encore aujourd'hui ; je n'ai pas pu photographier le texte, malheureusement.

6. J. Leroy, « Recherches sur la tradition iconographique des Canons d'Eusèbe en Éthiopie », *Cahiers archéologiques,* XII, 1962, p. 173-204 ; et les remarques antérieures, à partir des quelques manuscrits éthiopiens connus alors, de C. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938, p. 00 et pl. 36-38 (manuscrit de Zir-Ganela, devenu mas. 828 de la Pierpont Morgan Library) et de Paul Underwood, « The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels », *Dumbarton Oaks Papers,* V, 1950, p. 43 et suiv. (à partir des seuls manuscrits connus alors : le Paris, Bibl. nat. étiop. 32 et les Évangiles de Zir-Ganela.

7. Je distinguerai souvent ici, par commodité et pour une plus grande précision, *archétype :* manuscrit ayant fourni l'iconographie originelle ; et *prototype :* manuscrit ayant fourni une version stylistique différente de celle de l'archétype.

8. *Matthieu :* 68 chapitres, divisés en 355 sections ; *Marc:* 48 ch., 235 sect. ; *Luc :* 83 ch., 344 sect. ; *Jean :* 19 ch., 231 ; ces chiffres ne sont pas toujours respectés dans les Tables des Canons, où les oublis (?) sont très importants.

9. Il s'agirait d'une version syriaque antérieure à la division de *Matthieu,* dans la *Pešittô,* en 426 sections au lieu de 355, nouvelle répartition due à l'ampleur du texte de la *Pešittô,* qui reproduit un texte grec plus développé que celui dont s'est servi Eusèbe ; ce travail doit être antérieur à la division des Jacobites et des Nestoriens, soit avant 431, puisque les uns et les autres ont adopté le nouveau système, cf. J. Leroy, « Nouveaux témoins des Canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque », *Cahiers archéologiques,* IX, 1957, p. 117-140, spéc. p. 128 ; cf. aussi F.C. Burkitt, « The Early Syriac Lectionary System », *Proceedings of the British Academy,* XI, 1923, p. 14-38.

10. *Die spätantiken Kanontafeln,* [illegible]

11. [illegible]

12. *Die spätantiken Kanontafeln,* p. [illegible]

13. K. Weitzmann, [illegible]

14. [illegible] Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln,* pl. 34 (paons de dimensions réduites [illegible]) ; 3º & 4º) Les deux ms. attribués au Xᵉ siècle : a) Jérusalem, Bibl. patriarch., 2555, cf. Nordenfalk, *ibidem,* pl. 25 et b) Venise, Mékhitaristes, 697, fol. 1a, cf. Nordenfalk, *ibidem,* pl. 31.

15. Cercles sécants : Londres, Brit. Mus., Add. 5111 (grec, VIᵉ-VIIᵉ siècle) ; Jérusalem, Bibl. patriarch., 2555 (arm., Xᵉ-XIᵉ siècle) cf. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln, pl. 1 et 25 ;* et le célèbre Rabulensis, fol. 1v, tympan de la belle arcade à 4 colonnes sous laquelle se tient la Vierge, avec déjà les deux paons de profil, Leroy, *manuscrits syr. à peint.,* pl. 20.

16. Exemples de croix dans le tympan de l'arcade, voir *Rabulensis,* fol. 3v, 4r, 5r, 7v, 9r, 11r, 12r (?), 12v, pl. 22, 23, 25-27, 29-31 ; autres exemples : Venise, marc. gr. I, 8 (fol. 5a), cf. Nordenfalk, *op. cit.,* pl. 10a (fol. 5a) ; Etchmiadzin ms. 229 (arménien, daté 989), fol. 1v, 6r, 6v, 7r, cf. Macler, édition phototypique citée note 13 ; Jérusalem, Bibl. patriarch., 2555 (arménien, attr. Xᵉ siècle), fol. 3a à 6b, cf. Nordenfalk, *op. cit.,* pl. 26-30a ; Év. de Bert'ay, fol. 1v, 3r, 3v, 5r ; Blake-Der Nersessian, « An Old-Georgian Ms. of the Tenth Century », *op. cit.,* fol. 3v/r, 5r, fig. 140, 142, 144, 146, d'après réimpr. dans *Études Byzantines et Arméniennes,* Louvain, 1973.

17. Leroy, *manuscrits syr. à peint.,* p. 197.

18. Voir note 38.

19. Paris, Bibl. nat., nouv. acq. lat. 1203, fol 3v, reprod. coul. : Grabar-Nordenfalk, *Le Haut Moyen Age du IVᵉ au Xᵉ siècle,* Skira, 1957, p. 139.

20. Weitzmann, *Armenische Buchmalerei,* pl. 33b ; P. Underwood « The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels », *Dumbarton Oaks Papers,* V, 1950, fig. 86 (fol. 7r).

21. Pour les grilles placées en bas, entre les colonnes, et considérées comme un chancel, voir : Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, p. 106-108 et fig. 3, p. 107 (croquis d'après « grilles » des ampoules) ; cf. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, qui parle de « mur grillagé », p. 31, 34, etc. mais aussi de « clôture qui entourait le Saint-Sépulcre », p. 21, 28, cf. ampoules de Monza n°s 3, 5, 6, 8, 9-15, pl. IX, XI-XIV, XVI, etc. ; et ampoules de Bobbio n°s 3, 4 et 15, pl. XXXIV, XXXV et XLV. Un « grillage » analogue n'apparaît en haut de l'entrecolonnement que sur l'ampoule Bobbio n° 6, *ibidem*, pl. XXXVII avec détail pl. XXXVIII : cet élément n'a jamais été expliqué ; il ne saurait être un chancel, à cet endroit ! je crois pouvoir signaler la présence d'un élément analogue dans la mosaïque de l'abside de Sainte-Pudentienne, à Rome, au tout début du Ve siècle : des claire-voies formant un treillis de losanges occupent le haut des six arcades représentées (originellement ?) dans l'architecture de fond, J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, III, Fribourg-en-Brisgau, 1917, pl. 42-46 ; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, 1967, pl. 12 et suiv. et fig. 38 et suiv.

22. Év. géorgien d'Adiši, où les grilles montent très haut entre les colonnes ; reprod. cf. Underwood, « The Fountain of life... », *op. cit.*, fig. 44 ; év. arménien Jérusalem, Bibl. patr., 2, 555, cf. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, pl. 33.

23. P. Underwood, « The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels », *Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, p. 108 ; Weitzmann, *byzantinische Buchmalerei*, p. 15-16, 75-76, pl. XVII, 92 ; LXXXII, 513 ; on notera que la page ornée d'un édifice à colonnes précède les Tables de Canons dans le ms. de Venise, fol. 3v, comme dans les manuscrits carolingiens.

24. Weitzmann, *byzantinische Buchmalerei*, p. 19-20 et pl. XXIII, 125 (ms. grec) ; L.A. Dournovo, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960, n. 5.

25. A mon avis, ce symbolisme, jusqu'à preuve du contraire, n'est vraisemblable que pour les exemples occidentaux, deux seulement : évangéliaires de Godescalc et de Saint-Médard-de-Soissons ; le nombre considérablement accru des exemples éthiopiens depuis l'étude de Paul Underwood, « The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels », *Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, p. 43-138 et l'article de J. Leroy, (déjà cité, ci-dessus note 6) fait de la miniature éthiopienne un domaine de choix pour l'étude de ce motif.

26. Voir les deux feuillets, seuls conservés d'un ensemble de tables de canons et de la préface, en forme de lettre d'Eusèbe, d'un des plus précieux fragments de tous les manuscrits de l'ère chrétienne : deux feuilles teintées en or, retrouvées dans un évangéliaire du XIIIe siècle, et conservées à Londres, Brit. Libr., cod. add., 5111, C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, p. 127 et suiv. ; « The Apostolic Canontables », *op. cit.*, p. 17 et suiv. ; t. b. reprod. coul. : K. Weitzmann, *Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens*, New York-Paris, 1977, pl. 43, attribuées fin VIe ou VIIe siècle.

27. A l'examen de nos photographies, prises à la hâte, il m'est apparu que les trois autres évangélistes (que celui que nous reproduisons dans cet article) qui sont assis, n'appartenaient pas à l'illustration primitive, comme me l'ont indiqué, d'après photographies, le style, le dessin caricatural, et surtout le mode d'attache des feuillets portant ces trois évangélistes ; une vérification, difficile, s'imposera, si le manuscrit survit.

28. A.M. Friend Jr, « The Portraits of the Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts », *Art Studies*, V, 1927, p. 134 et R. Blake – S. der Nersessian, « The Gospels of Bert'ay : an Old-Georgian Manuscript of the Tenth Century », *Byzantion*, XVI, 1942-1943, p. 260 ; Leroy, « Un nouvel évangéliaire illustré... », *op. cit.*, p. 81-82.

29. Voir deux des quatre évangélistes du *Rabulensis*, cf. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures*, pl. 28, [2] : Marc et Luc ; liste d'évangélistes en pied (chaire de Maximien, etc.) cf. Friend, *Art Studies*, 5, 1927, p. 126-7.

30. Voir note 27.

31. Friend, « The Portraits the Evangelists... », *Art Studies*, 5, 1927, p. 131, fig. 78, pl. VI.

32. Friend, « The Portraits of the Evangelists..., Part I », p. 124-132 « originated in Egypt as part of a cycle of Biblical author portraits » (p. 132) ; A. Grabar, « La Sedia di San Marco à Venise », *Cahiers archéologiques*, VII, 1954, p. 31, n. 1 : a émis d'importantes réserves au sujet de l'origine égyptienne de ce thème : « les images des évangélistes debout n'avaient pas à remonter au même prototype ni au même pays » ; au contraire, cette origine alexandrine des évangélistes debout reçoit l'approbation de W. Wolska-Conus, *Cosmas indicopleustès. Topographie chrétienne*, t. II, note p. 226.

33. Miniatures de la Vierge orante à l'Enfant (fol. 7v), Sacrifice d'Abraham (fol. 8r), cf. éd. phototypique citée note 14 ou der Nersessian, *Études Byzantines et Arméniennes*, fig. 303 et 306.

34. Notamment autour des évangélistes, la reproduction de l'article Blake-der Nersessian, « The Gospels of Bert'ay... », réimpr. dans *Études Byzantines et Arméniennes*, fig. 138 a été réduite aux personnages et ne montre que partiellement le cadre à trois rubans, que l'on verra parfaitement chez : R. Mépisachvili et V. Tsintsadzé, *L'art de la Géorgie ancienne*, Leipzig, 1967, fig. n.-et-bl. p. 286.

35. R. Schmerling, *Khudožestbennoe Oformlenie Gruzinskoï rukopissnoï knigi IX-XI stoleniï*, Tbilissi, 1979, pl. 23 : Vierge à l'Enfant, fol. 7, voir aussi le motif quadrilobé dans un cadre rectanglaire du fol. 1, pl. 13.

36. Notamment autour des évangélistes, la reproduction de l'article Blake-der Nersessian, « The Gospels of Bert'ay... », réimpr. dans *Études Byzantines et Arméniennes*, fig. 137 a été réduite aux personnages et montre mal le cadre à trois rubans.

37. Blake-Nersessian, « The Gospels of Bert'ay... », réimpr. dans *Études Byzantines et Arméniennes*, p. 210-211.

38. Dans les peintures des catacombes, le cadre ocre est progressivement accompagné d'un ruban blanc supplémentaire, puis d'un troisième ruban, de couleur variable, voire les peintures tardives de la catacombe de Commodilla, ex. reprod. coul. Grabar, *Age d'or de Justinien*, pl. 177 ; ces cadres à ruban multiple viennent des manuscrits du IIIe au VIe siècle, voir l'Ilias Ambrosiana, les Vergilius Vaticanus et Vergilius Romanus de la Bibl. Vat., reprod. coul. : Weitzmann, *Manuscripts gréco-romains et paléochrétiens*, pl. 1, 4, 7, 8-10, 12-14.) ; c'est pourquoi ce motif se retrouve dans les manuscrits carolingiens, notamment les Bibles de Vivien, de Grandval, de Saint-Paul-Hors-Les-Murs ; les Évangiles de Lothaire, le Codex Aureus, etc.

39. Reprod. coul. : Grabar, *Age d'or de Justinien*, fig. 155 (nef) et 161-2 (arc triomphal) ;

40. *Illustrations in Roll and Codex*, 2e éd. Princeton, 1970, p. 110.

41. *Ibidem*, fig. F, pl. XXXI, 94 : il s'agit du *Traité sur les luxations* d'Apollonius de Litium, exécuté au Xe siècle selon un modèle ancien.

42. Schmerling, *op. cit.*, pl. 19 (fol. 143), 20 (fol. 228) et 21 (fol. 93) : l'empiètement est faible, il ne concerne que l'extrémité des pieds ou d'une main, sauf au fol. 143 où tout le corps du Christ touche ou cache le pilier de gauche.

43. Schmerling, *op. cit.*, pl. 16, 18 coul., 19, 21 coul., etc.

44. Tétraévangile Pierpont Morgan Library, ms. 828 (dit probablement à tort « Évangiles de la princesse Zir-[illegible] [illegible] Illuminated [illegible] [illegible] Princeton [illegible] Mrs Marilyn Eiseman Heldman, *Miniatures of the Gospels of Princess Zir Ganela*, Washington University, 1972, que je remercie très vivement de m'en avoir envoyé un exemplaire ; la collaboration menée avec Mrs. Heldman lui permettra d'élargir ses observations à partir de ma documentation et d'intégrer plusieurs études aux publications générales que je prépare sur les manuscrits éthiopiens à peintures des XIVe et XVe siècles.

45. U. Monneret de Villard, « Note sulle più antiche miniature abissine », *Orientalia Christiana periodica*, vol. [illegible], Rome, 1938, p. 12.

46. [illegible] de Za-Mika'el, cf. E. Cerulli, *Il libro etiopico dei Miracoli di Maria e le sue fonti nelle letterature del Medio Evo Latino*, Rome, 1943, p. [illegible].

47. Crucifixion avec l'Agneau au-dessus de la croix vide, du tétraévangile du monastère du lac Hayq, conservé à la Bibliothèque nationale d'Addis Ababa, *Éthiopie. Manuscrits à peintures*, pl. coul. IV.

48. Cf. *Miniatures anciennes d'Éthiopie*, catalogue non illustré de l'exposition de reproductions en couleurs organisée par l'Unesco [illegible] de la République Française, introd. et catal. par Jules Leroy, Paris, 1963, p. [illegible].

49. La [illegible] de Theophanes, éd. de Boor, I, [illegible] correspond aux éléments fournis par le *Breviarius de Hierosolyma* au VIe siècle. Pour la situation de la croix dans une aire non couverte, cf. Vincent et Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, t. II, Paris, 1914, p. [illegible]. Sur le transfert de la croix gemmée et de la croix de Théodose II, cf. A. Frolow, « Numismatique byzantine et archéologie des Lieux Saints », *Mémorial Louis Petit. Archives de l'Orient Chrétien*, I, Bucarest, 1948, p. 78-94, [illegible] p. 88-93, et Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and the Whittemore Collection*, II, Washington, D.C., 1968, p. 95 et s.

50. Sur la première croix, voir : Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 14, n. 8 ; C. Coüasnon, *The Church of the Holy Sepulcre in Jerusalem*, Londres, 1974, p. 50 et s. ;

51. Tétraévangile du monastère du lac Hayq, conservé à la Bibliothèque nationale d'Addis Ababa, cf. P. Sadwa, « Un manuscritto etiopico degli Evangeli », *Rassegna di Studi etiopici*, XI, 1952 (1953), p. 9-28 ; reprod. : *Éthiopie. Manuscrits à peintures* (collection Unesco de l'Art Mondial), New York, 1961, pl. coul. IV ; autres ms., Év. de Dabra Maryam (Cohaïn), cf. reprod. Buxton, *The Abyssinians*, fig. 68 cf. ci-dessus, note 53.

52. C'est le meilleur critère d'imitation de la croix votive, retenu par A. Grabar, *Martyrium*, II, p. 275-6 : « seules les croix qu'on figura fixées dans le sol, dressées sur un tertre ou sur un piedestal, peuvent être considérées comme des imitations plus affirmées de la croix votive du Golgotha. Car bientôt, par contamination, des croix de toutes les formes et de toutes les dimensions, que l'art chrétien reproduira inlassablement à partir du Ve siècle, se couvriront également de perles et de cabochons ».

53. Tétraévangile de 'Aresaw, dans l'est du Tigray ; selon une lettre du 10 juillet 1986, le Professeur S. Chojnacki me prévient aimablement que ce manuscrit serait le même que celui photographié l'année suivante à l'église Maryam Magdalawit de Amba Dera, par les membres de l'Oxford University Expedition to Ethiopia.

54. Une exégèse, traditionnelle depuis Origène, (*Patrologie grecque*, 1532), désigne Jérusalem comme le centre du monde et axe cosmique par lequel doit passer l'Économie du Salut, sur cette tradition, voir : A. Piganiol, « L'hémi-[illegible] [illegible] *Cahiers archéologiques*, [illegible] Philippe Verdier, « [illegible] » [illegible] *Cahiers archéologiques*, 22, 1972, p. [illegible].

55. Croix tenue par le Christ Bon Pasteur ou celle portée par saint Laurent sur les mosaïques du mausolée de Galla Placidia à Ravenne, cf. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, fig. coul. 134 et 136 ; croix tenue par le Christ sur un ivoire du British Museum, attribué à la première moitié du Ve siècle, Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, p. [illegible] et s., n° 116, pl. [illegible].

56. A. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 155-158 et t. I, p. 257, [illegible] p. [illegible] avec références aux catéchèses de saint Cyrille de Jérusalem.

57. J. Gagé, « [illegible] », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Strasbourg, 1933, p. 370-400 ; « La théologie de la victoire impériale », *Revue historique*, n° 171, 1933, p. [illegible].

58. A. Grabar, *L'empereur*, p. 239-243 (la croix triomphale) ; *Martyrium*, II, p. 52, 188, principalement 275 et s.

59. « La croix-trophée et le reliquaire d'[illegible] », *Cahiers archéologiques*, [illegible], 1957, p. 74-98, étude essentielle pour la croix-trophée avec [illegible] ; sur le [illegible] « [illegible] » attaché à la croix-trophée, cf. A. Grabar, *L'Empereur*, t. [illegible], p. 240-2.

60. E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln et Opladen, 1964 ; « Bemerkungen zum Kreuz als Tropaion », *Mullus, Festschrift für Th. Klauser, Jahrbuch für Antike und Christentum*, [illegible], Münster, 1964, p. 71 et s. ; *Signum crucis, Aufsätze zum neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967.

61. Article cité ci-dessus note [illegible].

62. *La Vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, t. XI), Paris, 1973, [illegible] chap. 1 « Christ en buste, trônant ou debout, au-dessus de la croix » : p. 15-44.

63. Ce motif est surtout connu par le décor d'une série de sarcophages (dits de la Passion) où il dérive du *labarum* constantinien, étendard victorieux lui-même transposition chrétienne des enseignes militaires, en particulier les *vexilia*, avec le portrait de l'empereur, excellente synthèse de Yves Christe, *Vision de Matthieu*, p. 16 et 19-20, avec bibliographie et réf. aux planches de l'ouvrage de Wilpert, *sarcofagi*, et quelques exemples, *Vision de Matthieu*, fig. 25-29.

64. Deux exemples seulement nous sont parvenus, la mosaïque de Sainte-Pudentienne, à Rome, C. Ihm, *Apsismalerei*, p. 130-132 ; cette croix gemmée est diversement interprétée : pour A. Grabar, *Martyrium*, t. 2, p. 165, 202-206, serait la croix « que les pèlerins apercevaient au sommet du Golgotha », Yves Christe y voit également une « croix triomphale » mais « plantée sur la montagne de Sion », « théophanie... située hors du temps, au-delà et au-dessus de l'histoire » au contraire de Dinkler qui y voit le « Signe du Fils de l'homme » annonciateur de la Seconde Venue, à la fin des temps historiques ; le deuxième décor, une autre mosaïque de Rome, avec un problème de reconstitution lié à la réfection eu XIIIe siècle, voir Y. Christe, « A propos du décor absidal de Saint-Jean de Latran », *Cahiers archéologiques*, 20, 1970, p. 197 et suiv. avec bibl. des travaux antérieurs.

65. Quelques-uns des camées, médaillons, etc. rassemblés par Y. Christe, *Vision de Matthieu*, p. 16 et suiv., fig. 9-18, datent probablement du Ve siècle.

66. Sur les deux séries importantes conservées à Monza et Bobbio, voir la monographie d'André Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1955, avec bibl. des travaux antérieurs ; cf. aussi les nombreuses et précieuses observations de *Martyrium*, II, p. 82, 173-196, 239, 286, 332, 334 ;

et les analyses de Y. Christe, *Vision de Matthieu*, p. 15, 20-21, 23-24 et passim ; autres ampoules dispersées dans diverses collections, à Dumbarton Oaks, au British Museum, à l'Institute of Arts de Detroit et, autrefois, au Kayser-Friedrich Museum, cf. O. Wulff, *Samtliche Berichte aus der königlichen Kunstsammlungen*, t. XXXV,-2, Berlin, 1913, col. 39, fig. 20 ; M. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, t. 1, Washington, n° 87, p. 71 et suiv. ; L. Kottzsche-Breitenbruch, « Pilgerandenken aus dem heiligen Land », *Vivarium. Festschrift Th. Klauser zum 90. Geburtstag*, Münster-Aschendorff (= *Jahrbuch für Antike und Christentum*, XI), p. 229-246.

67. Ces objets patiemment rassemblés par Y. Christe, *Vision de Matthieu*, p. 16 et suiv., p. 16-17, fig. 9-18. Les bijoux trouvés en Égypte, mais d'iconographie apparentée à l'imagerie dite palestinienne présentent un intérêt particulier pour la circulation des motifs étudiés : J. Maspero, « Bracelets-amulettes d'époque byzantine », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, t. 9, 1908, p. 246 et suiv. : notons les inscriptions grecques en *onciales*, cf. ampoules.

68. E. Mâle, « La mosaïque de l'église San Stefano Rotondo à Rome », *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, 1937, p. 257-262 ; Grabar, *Martyrium*, t. 2, p. 69, 288 ; Christe, *Vision de Matthieu*, p. 18 et fig. 20.

69. Ihm, *Apsismalerei*, p. 143.

70. Notamment Marvin Ross, *op. cit.*, note 66, A. Grabar, *Ampoules*, p. 61 établit surtout une relation, à retenir, entre l'art des ampoules et l'art de la médaille à Constantinople ; Yves Christe, *Vision de Matthieu*, p. 17, se refuse à mettre à part une iconographie palestinienne dont les ampoules seraient les meilleurs représentants ; pour lui, cette iconographie, d'origine romaine, a été connue et employée dans tous les grands centres de l'empire, notamment à Rome, dès le IVᵉ siècle pour certains schémas. M. André Grabar m'a récemment précisé son opinion : l'influence de l'art constantinopolitain des monnaies et de la médaille est reflétée par les ampoules, mais leur iconographie peut avoir été créée, au moins en partie, en Palestine ; quant à l'opinion de Marwin Ross, elle suivait clairement celle de Grabar.

71. Grabar, *ampoules*, Monza nᵒˢ 5, 6, 8-11, 14, 15, pl. XI-XIV, XVI, XVIII, XXVI, XXVIII.

72. Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVᵉ au Xᵉ siècle*, pl. et ci-dessus note 68.

73. Grabar, *ampoules*, Bobbio nᵒˢ 3, 4, pl. XXXIV, XXXIV ; sur ce type de croix avec *clipeus*-médaillon au centre : J. Deer, « Das Kaiserbild im Kreuz », *Schweizerische Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, t. 13, 1955, p. 48 et suiv. et A. Grabar, « La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos », *Cahiers archéologiques*, 9, 1969, p. 99 et suiv.

74. Voir par exemple l'Agneau au nimbe chrismé d'un sarcophage de Ravenne, Grabar, *Age d'or de Justinien*, fig. 291 ; voir aussi l'animal envoyé par Dieu à Abraham, à Saint-Vital de Ravenne, *ibidem*, fig. 169.

75. Tétraévangile de Amba Dera (ci-dessus, note 53) ; tétraévangile du monastère du lac Hayq, conservé à la Bibl. nat. d'Addis Abada ; miniatures introduites dans un manuscrit (Épîtres) de Daq Arsima, etc.

76. La plupart des photographies de ce manuscrit important ont été publiées par David Buxton, *The Abyssinians*, Londres 1970, fig. 68 (Crucifixion Triomphale) ; M. Buxton est, à ma connaissance, le seul à avoir pu photographier ce manuscrit avant qu'il n'ait été considérablement endommagé par le feu, comme a pu le constater M. Roger Schneider quelques années plus tard. Je suis très reconnaissant à M. Buxton et M. Schneider d'avoir mis à ma disposition leurs clichés. On note en haut de cette crucifixion, dans les angles supérieurs de la page, deux représentations d'oiseau dans la cage, motif rare, d'origine paléochrétienne et particulièrement fréquent dans le répertoire des pavements juifs et chrétiens de Palestine ; sur ce thème iconographique voir : A. Grabar, « Un thème de l'iconographie chrétienne : l'oiseau dans la cage », *Cahiers archéologiques*, 16, 1966, p. 9-16 ; et « Note sur le motif de l'oiseau dans la cage », *ibidem*, t. 18, 1968, p. 31-32 et Øystein Hjort « L'oiseau dans la cage », *ibidem*, 18, 1968, p. 21-31 ; je crois très important d'observer ce motif en association avec un cycle d'images archaïques ; notons aussi que ce motif est rarissime dans les autres manuscrits chrétiens, je ne connais que l'exemple du célèbre tétraévangile d'Etchmiadzin, n° 229 ; bien qu'une influence des manuscrits arméniens sur ceux d'Abyssinie ait souvent été invoquée, il faut aussi, dans ce cas précis, tenir compte d'une possibilité de source commune : le répertoire palestinien connu des peintres du IVᵉ au VIᵉ qui exécutèrent certainement des centaines de Tables de Canons ; ce motif faisait partie du répertoire des mosaïstes palestiniens, cf. M. Avi-Yonah « Une école de mosaïque à Gaza au 6ᵉ siècle », *Mosaïque gréco-romaine* (2ᵉ Colloque intern. étude mosaïque antique, Vienne, 1971), Paris, 1975, p. 377-382 ; sur une commande de cinquante évangiles par Constantin, voir Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, p. 50.

77. Leroy, *manuscrits syr. à peint.*, pl. 32.

78. J.I. Smirnov, *Vostočnoe serebro*, Saint-Petersbourg, 1909, pl. XV, fig. 38 ; descr. et bibliographie par J. Leroy, *manuscrits syr. à peint.*, p. 60-62, qui le date du VIIᵉ-VIIIᵉ, hypothèse beaucoup plus vraisemblable que les autres datations allant du VIᵉ-VIIᵉ (Bréhier, Banck) au XIIIᵉ siècle !

79. Grabar, *ampoules de Terre sainte*, Monza nᵒˢ 5, 6, etc.

80. Paris, Bibl. nat. copt. 13, fol. 83v, cf. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1974, p. 129-130, pl. 57, 2.

81. Descente *(sic)* de Croix d'une peinture murale de Faras, attribuée fin Xᵉ siècle, cf. Kinkler, éd., *Kunst und Geschichte Nubiens*, fig. 10, p. 28.

82. Ms. du monastère du lac Hayq, conservé à la Bibl. nat. d'Addis Ababa ; ms. 828 de la Pierpont Morgan Library ; miniatures du ms. de Daq Arsima ; tétraévangile de Dabra Maryam (Cohaïn) ; etc.

83. Pèlerins : ampoules de Monza nᵒˢ 5, 6, 8, 9, 10-15 ; ampoules de Bobbio nᵒˢ 2, 4, 5, 18 ; deux soldats *et* deux pélerins : ampoule de Monza n° 6, cf. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte.*, p. 56 et pl. XII-XIV, XVI, XVIII, XXII, etc.

84. Au pied de la croix surmontée du chrisme, les personnages peuvent être : 1°) des vaincus captifs accompagnant le trophée ; 2°) des soldats debout, gardes d'honneur de la croix-labarum ; 3°) des soldats endormis, par extension iconographique ; sur les deux premiers types, cf. Y. Christe, *Vision de Matthieu*, p. 20 avec réf. aux pl. de Wilpert ; sur le troisième type, cf. ivoires paléochrétien du British Museum (Saintes Femmes au Tombeau, sans l'Ange).

85. Dans la mesure où l'on admet que la place du centurion à la gauche de la Croix vide (à droite pour celui qui regarde la miniature) correspond à l'iconographie ancienne et rare où le coup de lance ou la plaie qui en résulte concernant le côté *gauche* du Christ, iconographie abandonnée très tôt, dès le Vᵉ siècle, sur ce sujet, voir : W. Gurewitch, « Observations on the Iconography of the Wound in Christ's Side with special Reference to its Position », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957 ; cf. aussi : D.R.J. Hesbert, *Le problème de la transfixion du Christ dans les traditions biblique, patristique, iconographique, liturgique et musicale*, Paris-Tournai, 1940 ; il est important d'observer que cette particularité a survécu temporairement en Occident, dans des œuvres particulières, comme l'Évangéliaire irlandais de Saint-Gall.

86. Sur les exemples antérieurs au Christ, cf. F. Cumont, « Lux Perpetua », *op. cit.*, p. 289-293 ; E. Will, *Le relief*

[illegible]

[illegible]

[illegible] II, [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] ms. XXVIII, [illegible]

[illegible] C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten-Lausanne, [illegible] New York, 1977, pl. 36 et 37. Cf. [illegible] Grabar, *Age d'or de Justinien*, fig. coul. 123, 153.

93. Voir bibl. ci-dessous, note 100.

94. Il pourrait s'agir de la représentation d'une zone humide de ciel avec nuages, comme on en retrouve sur les miniatures de l'Apocalypse de Trèves.

95. Reprod. coul. : *Grabar, Age d'or de Justinien*, fig. 204.

96. Reprod. coul. Grabar-Nordenfalk, *Le Haut Moyen Age*, fig. coul. p. 102-103.

97. Grabar-Nordenfalk, *op. cit.*, fig. coul. p. 100 ; F. Worwald ; *The Miniatures of the Gospels of St-Augustine (fac-similé)*, Cambridge, 1954.

98. Bibliographie, ci-dessus note 86.

99. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 179, réf. n° 3 (Justin, Apol. I, 2), 218, et *passim*.

100. C.R. Morey, « The Painted Panel from the Sancta Sanctorum », *Festchrift Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, p. 150-167 ; reprod. coul. Grabar, *Age d'or de Justinien*, fig. 205.

101. Grabar, *Martyrium*, t. I, 264-281.

102. Texte de Photios, signalé par Vincent et Abel, *Jérusalem Nouvelle*, p. 235-237, traduit avec quelques modifications par A. Grabar, *Martyrium*, t. I, p. 280.

103. Pour les reliquaires, bibl. ci-dessus note 68 ; pour les ampoules, cf. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*.

104. Etchmiadzin, Erevan, n° 2374, fol. 1 v° ;

105. Grabar et Chatzidakis, *La peinture byzantine et du Haut-Moyen Age*, Paris, 1965, pl. coul. III.

106. *Brevarius de Hirosolyma* cité par Vincent et Abel, *Jérusalem Nouvelle*, p. 215 ; voir aussi A. Piganiol, *Cahiers archéologiques*, I, 1945 et Ph. Verdier, « Une *imago clipeata* du Christ Hélios... » *Cahiers archéologiques*, XXIII, 1974, p. 35-36 qui rappelle que ces canthares étaient regardés comme les réceptables où Salomon avait emprisonné les démons sous son sceau et fournit de précieuses références utiles à l'étude du motif.

107. Sur ces grilles, voir réf. ci-dessus, note 21.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] K. Weitzmann, « Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral in Faras », *Kunst und Geschichte Nubiens*, Dinkler editor, Recklinghausen, 1970, p. 325-339.

113. Tétraévangile, Dabra Maryam (Cohaïn), premières photos publiées par David Buxton, *The Abyssinians*, fig. [illegible] ; Tétraévangile de Degga Dešin, XIVᵉ siècle, clichés inédits communiqués par M. Roger Schneider.

114. Ex. : G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh, 1971, p. 18 et suiv. : « La mère de Jésus n'est pas nommée mais à partir du VIᵉ siècle, elle est comptée parmi les « autres Marie ».

115. Réf. ci-dessus note 68.

116. J. Leroy, *Manuscrits syriaques à peintures...*, Paris, 1964, p. 180-1 et pl. 32.

117. Leroy, *ibidem*, p. 197.

118. Commentaire conservé en version arménienne éditée par les Méchitaristes de Venise en 1836 et, en traduction latine, par J.B. Aucher et G. Moesinger, *Evangelii concordantis expositio facta a S. Ephraemo dottore syro*, Venise, 1876, p. 29, 54 et 269, utilisé déjà par : V. Holzmeister, « Nunc *sic* christus post ressurectionem benedictae Matri apparuerit », *Verbum Domini*, vol. 22, Rome, 1942, p. 97, n. 2 et Giannelli, art. cité ci-dessous (note 121), p. 106.

119. Breckenridge énumère, dans l'article cité ci-dessous note 125, les exemples médiévaux où la présence de la Vierge est assurée. Même à l'époque byzantine moyenne, lorsque la Vierge est présente à la Résurrection, il s'agirait d'œuvres montrant des traces d'un archétype syropalestinien : ex. : lectionnaire de Léningrad, Pétropolitanus XXI ; Tétraévangile du Mont-Athos, Iviron ms. 5, etc ; Beckenridge mentionne aussi, *ibid.*, p. 35, des exemples occidentaux médiévaux.

120. Cité par Giannelli et Breckenridge.

121. C. Giannelli, « Témoignages patristiques grecs en faveur d'une apparition du Christ ressuscité à la Vierge Marie », *Revue des Études byzantines*, XI, 1953, p. 106-119.

122. Homélie 88 (*alias* 89), *Patrologie Grecque*, LVIII, 777.

123. Giannelli, « Témoignages patristiques grecs », *op. cit.*, p. 109.

124. Giannelli, *ibidem*, p. 109, n. 5 et A. Ehrard, *Ueber-*

lieferung und Bestand von homelitischen Literatur des griechischen Kirche, II, Leipzig, 1938, p. 215 et suiv.

125. Breckenridge, « Et prima vidit... : the Iconography of the Appearance of Christ to Her Mother », *The Art Bulletin*, 39, 1957, p. 9-32.

126. Migne, *Patrologie grecque*, 46, col. 648.

127. Homélie de 555, M.A. Kugener et E. Triffaux, *Patrologie orientale*, XVI, Paris, 1922, p. 810.

128. *Patrologie grecque*, 89, col. 809-812, cité par l'archimandrite Cyprien, « L'apparition du Christ ressuscité » (en russe), *Pravoslavnaïa Mysl*, 8, 1951, p. 86-112, article résumé par Giannelli et cité par Breckenridge.

129. *Patrologie grecque*, VI, col. 1293, note 72 ; notons que le texte original vient d'*Antioche* et date de la fin du IVe siècle – la date de la version première n'a pas encore été déterminée.

130. Voir le *Discours de Marie Théotokos* qui est en réalité une imitation de la 21e catéchèse de Cyrille, archevêque de Jérusalem, catéchèse écrite probablement avant 350 selon Budge, cf. son *Introduction*, p. LXXXVI, *Miscellaneous Coptic Texts in the Dialect of Upper Egypt*, Londres, 1915, p. 626-651, avec p. 643 le récit de la Vierge disant notamment : « Je suis allée à Son tombeau et Il m'est apparu ».

131. Dans une *catena* publiée par J.A. Cremer, *Catenae graecorum patrum in Novum Testamentum*, I, Oxford, p. 441-444.

132. a) l'*Évangile des Douze Apôtres*, E. Révillout, « Les apocryphes coptes », *Patrologie orientale*, II, 2, 1904, p. 169 et suiv. l'auteur affirme que ce texte est celui cité par Origène et en déduit une datation au IIe siècle ; thèse réfutée par A. Baumstark, *Revue biblique*, 1906, p. 245-265 qui considère que le texte publié par Révillout n'appartient pas à l'ouvrage ancien, probablement gnostique, mentionné par Origène, mais constitue une production plus tardive qui a adopté un titre célèbre pour se donner de la valeur ; néanmoins, la datation refusée par Baumstark a été souvent acceptée par les spécialistes, notamment Studle (1937) et Altener (1950), réf. détaillées chez Breckenridge, *op. cit.*, n. 10, p. 12 ; nous rappelons cette controverse, car elle fait varier la date de la plus ancienne de la tradition exégétique dont dépend la tradition iconographique étudiée. b) voir aussi : le *Livre de la Résurrection du Christ* dit de Barthélémy l'apôtre, œuvre mentionnée par saint Jérôme et datant probablement du IVe siècle, version copte traduite par Budge, *Coptic Apocrypha in the Dialect of Upper Egypt*, Londres, 1913, p. 187-192 ; et Révillout, « Les apocryphes coptes », *patrologie orientale*, II, 2, 1904, p. 188-194.

133. Voir son : *Homélie sur la Présence de la Vierge au Sépulcre, Patrologie grecque*, vol. C, col. 1489-1504 : selon Georges de Nicomédie, la Vierge serait restée près du tombeau depuis son scellement par les Juifs, le vendredi soir ; elle fut donc la première à contempler le Christ ressuscité, non dans une rencontre presque familière, comme en décrivent les apocryphes, mais dans une vision surnaturelle emplie de violence sacrée. Cette exégèse gréco-palestinienne s'est également introduite à Constantinople sous l'influence de Romanos le Mélode, dès la première moitié du VIe siècle (cf. article de Breckenridge).

134. Leroy, *manuscrits syr. à peint.*, p. 199, 205-5, pl. 36, 2 ; mon article doit beaucoup aux excellentes observations de Jules Leroy.

135. Leroy, *manuscrits syr. à peint.* Notons que l'inscription déclare curieusement : « Marie, Mère de Notre-Seigneur, et Marthe allant sceller le tombeau de N.-S. », contrairement aux Évangiles où ce sont les Juifs qui scellent le tombeau, par précaution, le « lendemain » du Crucifiement (*Matth.*, XXVII, 62-66).

136. A Baumstark, « Ein vorkonstantinischer Bildtyp des Myrrophorengangs », *Römische Quartalschrift*, XXXI, 1923, p. 17 et suiv. ; et « Alte und neue Spuren eines auskanonischen Evangeliums... », *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenchaft*, XIV, 1913, p. 239 et suiv.

137. Leroy, *manuscrits syriaques à peint.*, p. 206.

138. G. Schlumberger, *Mélanges d'archéologie orientale*, I, p. 164. Reproduite par *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, art. *Amulettes*, fig. 486, et par J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris, 1957, pl. XXXV, 3 : la disposition des personnages est celle du bracelet-amulette du Caire et du plat de Perm.

139. Voyez la comparaison de cette amulette avec les ampoules de Monza et Bobbio par A. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 186 ; pour le mot *Kyrios*, conservé en traduction par la miniature éthiopienne, voir p. 185.

140. Une confusion entre les Saintes Femmes qui vont au Sépulcre le jour de la Crucifixion (*Matth.*, XXVII, 61 ; *Marc*, XV, 47 ; *Luc*, XXIII, 55-56) et les Myrrhophores du matin du troisième jour ne peut expliquer l'importance de la tradition exégétique et de l'iconographie qui lui correspond ; cf. ci-dessus note 135.

141. *D.A.C.L., art. Liturgie (ambrosienne).*

142. Cf. *Missale ambrosianum*, 1902, p. 205.

143. Grébaut et Tisserant, *Codices aethiopici Bibliothecae Vaticanae*, p. 13-20 ; trad. de S. Grébaut, cf. *Aethiops*, IV, n° 1, janvier 1931, p. 4.

144. Reprod. coul. Grabar, *Age d'or de Justinien*, pl. 162 : tenu par la Vierge, Sainte-Marie-Majeure ; fig. 173 : tenu par une « suivante » à Saint-Vital.

145. Cf. exemples reconnus avec perspicacité par Nicole Thierry, « Identification de deux ivoires paléochrétiens », *Journal des Savants*, 1978, p. 185-191.

146. Sur ce thème en Occident, cf. R. Crozet, « Les premières représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes (IVe-IXe siècle) », *Études mérovingiennes*, I, Paris, 1953, p. 53-63 ; du même auteur : « Les représentations anthropozoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, I, 2, p. 182-7. J. Werner, The Madonna and Child in the Book of Kells », *The Art Bulletin*, LIV, 1972, not. p. 20 et suiv. où l'auteur considère que les symboles anthr.-zoomorph. ont été introduits en Éthiopie à partir d'Égypte.

147. *Éthiopie, Manuscrits à peintures*, pl. XXI et XXVIII ; Cl. Lepage, « Dieu et les Quatre Animaux célestes »..., *op. cit.* ci-dessous (cf. n. 171), fig. 1, 3-10

148. Ex. anciens, à Dabra Salam (XIIe-XIIIe siècle ?) et Qorqor Maryam (XIVe siècle), cf. Gerster, *L'art éthiopien, Églises rupestres*, fig. 35 et Lepage, *ibidem*, fig. 18 et 19 ; à Dabra Salam, le lion est à droite, le bœuf (?) à gauche ; à Qorqor, ils étaient en bas, mais leurs images ont disparu.

149. En Nubie, les *zodia* sont disposés, dans cet ordre, dans les angles de la Croix, portant au centre un médaillon avec le buste du Christ : P. Van Moorsel, « Une théophanie nubienne », *Rivista di archeologia cristiana*, t. 42, 1966, p. 297-326 (8 ex., 4 fig.).

150. J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna*, t. I, 1975, p. 44-45, avec bibliogaphie ; aucun exemple dans les miniatures coptes, mais il en reste si peu !

151. Dans certains cas, l'ordre des *zodia* peut correspondre à une autre organisation des Évangiles, plaçant Jean au début, soit la séquence : Jean, Matthieu, Marc, Luc ; selon Th. Zahn, *Geschichte des Neutestamentichen Kanons*, Erlangen, 1888-1890, t. II, p. 371, ce pourrait même représenter l'ordonnance primitive de la réunion des Évangiles en un seul volume, connue d'Origène, et attestée par les versions sahidique et memphitique du IIIe siècle. C'est l'une des lectures possibles de la mosaïque du Mausolée de Galla Placidia où l'on voit une armoire ouverte, et sur ses rayons, les livres des évangiles avec les noms de leur auteur respectif : en bas Jean et Matthieu, en haut Marc et Luc ; une autre séquence, Jean, Matthieu, Luc, Marc établit une distinction entre les premiers disciples du Christ, et les simples évangélistes, selon une proposition de Baumstark, *Liturgie comparée*, 3e éd., Bruxelles, 1953, p. 138, qui localise cette succession des Évangiles à Antioche, en raison d'un ancien usage organisant dans cet ordre la lecture des évangiles dans l'année liturgique.

152. Notamment le relief des portes de Sainte-Sabine dont j'essaie plus loin de montrer la parenté avec l'archétype de nos miniatures éthiopiennes.

153. P. du Bourguet, « Les symboles des quatre évangélistes », *Revue Réformée*, X, 1959, p. 2-25.

154. Entre autres : Joseph Hoh, « Zur Herkunft der vier Evangeliensymbole », *Biblische Zeitschrift*, XV, 1918-21, p. 229-34 ; P. Dhormé et L.H. Vincent, « Les Chérubins », *Revue Biblique*, XXXV, 1926, p. 338-359 et 481-495 ; Marguerite Rutten, « Les animaux à attitude humaine dans l'art de l'ancienne Mésopotamie », *Revue des études sémitiques*, 1938, p. 97-119. Z. Ameisennowa « Animal-headed Gods, Evangelists, Saints and righteous Men », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XII, 1949, p. 21-45.

155. Cf. ci-dessous, notes 170-172.

156. Sur la survivance de la mandorle transparente, cf. Walter W.S. Cook, « The Earliest painted Pannels of catalonia », *Art Bulletin*, VIII, 1926, p. 208-215.

157. J. Wiegang, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabine in Rom*, Trèves, 1900.

158. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Bobblio n° 20 p. 43, 53-4, 60 et pl. LIII.

159. L'inscription *'argat* (Ascension) apparaît au-dessus du Christ, dans la marge de la miniature, ex : Tétraévangile de New York, Pierpont Morgan Library, ms 828, cf. Skehan, art. cité note 44, fig. 284 ; de Kebran ; de 'Arasaw (= Amba Dera), cf. note 5 ; miniatures du ms. de Daq Arsima.

160. Cf. note de Jean Grosjean à l'Évangile de Jean, *La Bible, Nouveau Testament*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, p. 321.

161. « Salus Mundi » : Saint-Apollinaire, Ravenne ;

162. *Martyrium*, t. II, p. 175, 177 et suiv., 186, 212, 225, 297.

163. Cf. Lino Bianchi Barriviera, *Le chiese in roccia di Lalibela e di altri luoghi del Lasta*, tirés-à-part de *Rassegna di Studi etiopici*, Vol. XVIII-XIX, 1962-1963, p. 61 et suiv., pl. 18-20 ; Gerster, *L'Art Éthiopien. Églises rupestres*, Paris, 1968, p. 93.

164. Depuis le Ve siècle, probablement, sous l'influence d'écrits comme ceux du Pseudo-Denys.

165. Dans la liturgie copte, les Quatre Animaux sont commémorés le 8 de Hatur ; cf. P. Van Moorsel, « The Coptic Apse-Composition and Its Living Creatures », *Études Nubiennes*. (Colloque de Chantilly, 2-6 juillet 1975), 325-333, qui cite Y. Abd al-Masih, « Doxologies in the Coptic Church », *Bulletin de la Société d'Archéol. copte*, VI, 1949, p. 23 où les Q.A. sont considérés comme des intercesseurs ; Marj. de Grooth and P. van Moorsel, « The Lion, the Calf, the Man and the Eagle in Early Christian and Coptic Art », *Babesch. Bulletin Antieke Beschaving, Annual Papers on Classical Archaelogy*, nos 52-53, 1977-1978, p. 233-245. Pour l'Éthiopie, quelques observations, incomplètes, cf. Cl. Lepage, « Dieu et les Quatre Animaux Célestes dans l'ancienne peinture éthiopienne », *Documents pour servir à l'histoire de la civilisation éthiopienne*, Paris, C.N.R.S., VII, 1978, p. 81 ; et surtout Stanislaw Chojnacki, « The Four Living Creatures of the Apocalypse and the Imagery of the Ascension in Ethiopia », *Bulletin de la Société d'archéologie copte*, Le Caire, XXIII, 1981, p. 159-181.

166. Budge, *The Book of the Saints*, vol. 1, p. 221-2 ; le texte éthiopien est la traduction du passage correspondant du synaxaire copte.

167. *Daniel*, XII, 1 ; *Apocalypse de Baruch*, version grecque 11-15 ; *Ascension de Moïse*, X, 2 ; *Job*, V, XXXIII, 23 ; *Zacharie*, I, 12 ; *Tobie*, XII, 12, 15 ; *Jubilés*, XVIII, 9 ; *Hénoch*, XXXIX, 5 ; XL, 6 ; CIV, 14 ; *Hénoch*, version slave, VII, 5 ; *Apocalypse de Moïse*, 29, etc., cf. L. Hackspill, « L'angélologie juive à l'équipe néo-testamentaire », *Revue Biblique*, XI, 1902, p. 527-550. Selon l'*Apocalypse de Baruch* (version grecque, XI, 15) Michel recueille dans une immense coupe, allant du ciel à la terre, les vertus et les prières des Justes, pour les présenter à Dieu ; on retrouve cette coupe dans l'*Apocalypse de Jean* (V, 8 ; et, partiellement, VIII, 3).

168. *Apocalypse de Moyse*, 36 : « Le Soleil et la Lune prient pour Adam ». Dans les *Mystères* de Mani : « Soleil et Lune sont notre chemin et la porte par où nous nous acheminons dans le monde de notre existence » c'est-à-dire « vers la patrie céleste », explique Michel Tardieu, *Le manichéisme*, 1981, p. 87.

169. A. Klaveta, « Le jugement infernal dans les croyances babyloniennes », *Archive orientalni*, Prague, vol. XII (Mélanges Fr. Hrozny), 1949, p. 374-385.

170. Sur le relief de Sainte-Sabine, le Christ est représenté debout, un rouleau déployé à la main ; législateur ou avocat ? ce dernier rôle correspondrait mieux à la pensée des premiers chrétiens, cf. Th. Michels, « Christus mit dem Buchrolle, Ein Beitrag zur Ikonographie des Himmelfahrt », *Oriens Christianus*, 1932, p. 38-46.

171. Voir, par exemple, une inscription grecque de Nubie citant le « resplendissant Soleil de Justice », (expression déjà choisie par Jean Chrysostome, *Patrologie grecque*, 49, 395, pour désigner le Christ) cf. S. Jakobielski, « A Brief Account on the Churches of Old-Dongola », *New Discoveries in Nubia*, éd. P. Van Moorsel, Leiden, 1982, p. 56 ; W. Godlewski, « Some Comments on the Wall-Paintings of Christ from Old-Dongola », *Nubian Studies, Proceedings of the Symposium for Nubian Studies*, Cambridge, 1978, éd. J.M. Plumbey, Warminster, 1982, p. 95-100 ; peinture attribuée au IXe siècle, représentant la Victoire du Christ sur les forces du Mal – c'est ce combat qui préoccupe les Nubiens, héritiers des croyances paléochrétiennes de l'Orient.

172. F.S. Mueller, « Die unbeflekte Empfängnis der hl. Jungfrau im Bekenntnisse der Koptischen und äthiopischen Kirche », *Orientalia christiana*, t. 35, 1934, p. 157-192 ; G. Nollet, « Le culte de Marie en Éthiopie », *Maria*, t. I, 1949, p. 363-413 (synthèse précieuse) ; G. Lanczkowski, « Zum äthiopischen Madonnenverehrung », *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, t. 66, 1954-1955, p. 25-38 ; Mario da Abiy-Addi, « Il culto mariano nella chiesa Etiopica », *Marianum*, t. 19, 1957, p. 254-265 ; M.A. Van den Oudenrijn, « De cultu Beatae Mariae Virginis apud Aethiopes », *Angelicum*, t. 37, 1960, p. 3-18.

173. Guabre Jasus Hailù, « Ex. literature aethiopica de Maria coredemptrice mundi... », *Marianum*, t. 14, 1952, p. 384-412 ; du même, « Pactum misericordiae » secundum literaturam aethiopicam », *Marianum*, t. 15, 1953, p. 46-55.

174. S. Euringer, « Das Hohelied des 'Bundes der Erbarmung' », *Oriens Christianus*, t. 35, 1938, p. 71-107, 192-213 ; t. 36, 1939, p. 68-73 ; E. Cerulli, « La festa etiopica del Patto di Misericordia e le sue fonti nel greco Liber de Transitu e nel raconto latino dei Cinque Dolori di Maria », *Silloge bizantina in onore di S.G. Mercati*, Rome, 1957, p. 53-71.

175. Cf. peinture sur toile conservée à Paris, au Musée de l'Homme, étudiée par W. Staude, *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, p. 94-108 et *Annales d'Éthiopie*, III, 1959, p. 125-150.

176. Nollet, *op. cit.*, p. 376.

177. S. der Nersessian, « Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection », *Dumbarton Oaks Papers*,

XIV, 1960, p. 71-86 ; réimpr. dans *Études Arméniennes et Byzantines*, Louvain, 1973, t. I, p. 61-76.

178. Voir notamment trois études de Chr. Walter, *Revue des Études Byzantines*, t. 26, 1968, p. 311-336 ; t. 28, 1970, p. 161-187 ; t. 38, 1980, p. 261-269, dont l'hypothèse sur la source de l'iconographie de la Déisis trouve un étonnant parallèle dans un texte éthiopien où Jésus conclut le Pacte avec sa mère au Prétoire, le jour de la Passion, cf. not. Nollet, *op. cit.*, p. 37 avec réf. ; pour une bibliographie complémentaire sur la Déisis, cf. T. Velmans « L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin », *Cahiers archéologiques*, XXX, 1981, note 19, p. 49.

179. Peintures de Baouit, ampoules de Palestine, *Rabulensis*, etc.

180. Ampoule de Monza, cf. Grabar, *ampoules de Terre Sainte*, n° 19, pl. 38.

181. Cf. Leroy, *manuscrits syr. à peint.*, p. 230-231, 391 et pl. 51, 2 (modèle byzantin supposé) ; Der Nersessian « Two Images of the Virgin... », *op. cit.*, p. 66 et suiv. (du recueil d'articles).

182. Texte et bibliographie : Leroy, *Manuscrits syr. à peint.*, n. 6, p. 230.

183. En voici la traduction : « (La Vierge) : accueille la prière de ta Mère, ô plein de compassion. – (Le Christ) : que demandes-tu, ô Mère ? – (V.) : Le salut des mortels. – (C.) : Ils m'ont irrité. – (V.) : Aie compassion ô mon fils. – (C.) : Mais ils ne se convertissent pas. – (V.) : Sauve-les gratuitement. – (C.) : Ils auront leur délivrance. – (V.) : Merci, ô Verbe. » ; références bibliographiques, cf. Leroy, *ibidem*, note 6, p. 230.

184. Cf. ci-dessus note 158.

185. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile...*, Paris, 1951, p. 5-6 et *passim* ; parmi les manuscrits que Millet rattache à cette tradition figure l'évangile arménien de 1057, écrit à Mélitène – cette provenance n'est pas sans intérêt pour l'origine géographique des prototypes reconstitués dans notre article ; T.A. Izmailova, « L'iconographie du cycle des Fêtes d'un groupe de manuscrits arméniens d'Asie mineure », *Revue des études arméniennes*, nouv. sér., IV, 1967, p. 125-166 a joint au manuscrit de 1057 (Maténadaran, n° 3784) deux autres manuscrits conservés également au Maténadaran : le ms. n° 3723, daté de 1045, le ms. n° 974, sans date, et un quatrième : Jérusalem, Bibliothèque du Patriarchat arménien, ms. n° 3624, datant de 1041. Notons enfin que le frontispice étendu appartient aussi à quelques manuscrits latins du Haut Moyen Age et se retrouve au XIIe siècle dans le Psautier dit de Mélisende. Tous ces éléments doivent être pris en considération pour l'étude des frontispices éthiopiens.

186. Pour des influences « syriennes » voir les articles de Jules Leroy sur les Canons d'Eusèbe et les manuscrits d'Abba Garima, cités plus haut notes 1 et 9. Pour les influences arméniennes, voir : C. Conti Rossini, « Miniature armene nel ms. etiopico n° 50 della Biblioteca Vaticana », *Rassegna di studi etiopici*, II, 1942, p. 191-7 ; à mon avis, les influences « syriennes » demandent à être précisées et l'apport arménien est un cas isolé et relativement tardif.

187. Voir la description de ce plat orné au repoussé chez Leroy, *manuscrits syr. à peint.*, p. 60-62 avec rappel des ouvrages de Smirnoff, Stassoff, etc. ; un lien intéressant entre le « plat » et les miniatures éthiopiennes est, en plus de la parenté du cycle, la façon d'appeler le mauvais larron « le voleur de gauche ».

188. Sur la distinction commode que je fais entre « archétype » et « prototype », voir ci-dessus, note 7.

189. S. Der Nersessian, « An Old-Georgian Manuscript... », *op. cit.*, p. 220 (du recueil d'articles).

190. Sur ces personnages, voir : Sergew Hable Sellassie, *Ancient and Medieval Ethiopian History*, Addis Ababa, 1972, p. 115-121 ; la vie (*gadla*, mot-à-mot combat) de plusieurs d'entre eux nous est parvenue, malheureusement la rédaction en est toujours tardive, en dépit d'éléments historiques évidents, mais confus et difficiles à interpréter.

Notes de lecture

par Tania VELMANS

Miltiadis K. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe s. Iconographie - Esthétique*, in 8°, 167 p., 38 dessins, 106 photographies n. et b., Thessalonique, 1985

Une introduction situe l'art post-byzantin et son évolution au cours des siècles dans les diverses régions de ce qu'avait été le monde byzantin, en faisant la part des tendances populaires, du baroque abâtardi, importé d'Occident, de l'influence turque et persane. L'auteur retrace ensuite brièvement le développement de la composition du Jugement Dernier depuis ses débuts jusqu'au XVe siècle en tenant compte d'un assez grand nombre des monuments. Notons que l'ancienne datation de l'église d'Ateni, en Géorgie, au Xe s., est dépassée. Depuis le livre de Šalva (et non Chota) Amiranašvili, de nombreuses études, dont celles de T. Virsaladze ont montré que ces peintures sont de la fin du XIe siècle.

Après ces considérations générales, M. Garidis étudie, dans des chapitres séparés, les épisodes du Jugement dernier qui évoluent entre le XVe et le XIXe siècle, et pas toujours de la même façon selon les régions. Ainsi, une longue étude est consacrée à la représentation du démon ; elle s'appuie sur les images de l'époque byzantine et tient compte à la fois de celle de l'Occident, du Moyen Orient islamique et le l'Extrême Orient. Selon les régions où les monuments sont situés, on trouve chez le démon plus ou moins de traits zoomorphes et ces traits diffèrent.

Une autre étude étoffée est consacrée aux groupes des pêcheurs et aux punitions. Elle retrace leur évolution à l'époque byzantine, puis à l'époque post-byzantine, pour aboutir à la conclusion que les groupes très impersonnels de l'époque byzantine – même s'ils sont parfois ordonnés selon la place qu'ils occupent dans la société – se précisent davantage plus tard par des représentations, soit de groupes nationaux figurant les ennemis de l'orthodoxie comme on le voit en Moldavie et en Russie, soit de groupes sociaux bien définis que l'on trouve dans les pays balkaniques de l'empire ottoman qui ne pouvaient se permettre d'afficher leur ennemi et occupant. On passe ainsi de l'abstraction des débuts vers un plus grand réalisme et c'est le même dévelopement qui caractérise les punitions. Celles-ci sont surtout intéressantes, parce que variées, singulièrement audacieuses (voir les dessins) et inspirées directement par la vie sociale de l'époque, dans les églises de style populaire que l'on trouve souvent en milieu monastique.

Un chapitre est consacré à l'évolution du style, aux influences externes qu'il reçoit avec maladresse tantôt de l'Occident par l'intermédiaire des gravures italiennes et allemandes qui sont souvent absorbées d'abord par l'art russe, tantôt de l'islam, comme le trahissent souvent les costumes et autres détails vestimentaires. Les œuvres étrangères et surtout celles du baroque occidental que l'on imite tout en gardant l'essentiel de l'esthétique byzantine, sont généralement mal comprises et mal assimilées. Ajoutons qu'il ne pouvait en être autrement, puisque les deux esthétiques partaient de points de vue strictement opposés.

L'ensemble de cette étude, difficile à réaliser et nouvelle, intéressera tous ceux qui travaillent sur l'art post-byzantin. D'une certaine façon, elle concerne également l'historien de l'art byzantin, car elle nous permet de mieux voir la direction de l'évolution du Jugement dernier. On regrette certaines expressions comme « art paléologien » ou « époque paléologienne » au lieu de art paléologue et époque des Paléologues ; « Etimasie » au lieu de Hétimasie, ou encore « Christ de l'Humiliation » au lieu de Christ de Pitié. Ces détails infimes n'enlèvent rien à l'intérêt et au mérite du livre.

T. V.

Robin Cormack, *Writing in Gold*, éd. George Philip, Londres, 1985, in 8°, 270 p., 100 fig. n. et b.

Ce beau titre permet de savoir immédiatement qu'il sera question d'écritures et d'images. L'auteur nous averti dès le début que son étude ne dépassera pas le XIIe siècle et il fait de louables efforts pour intéresser ce qu'on appelle le « grand public cultivé ». Aussi n'y a-t-il pas de notes, ce qui est un peu dommage. Car c'est en fait une étude savante qui cherche à faire parler

TABLE DES MATIÈRES

André GRABAR, *Notes et réflexions sur l'art chrétien de la Basse Antiquité et du Moyen Age* — 5

Patrick PÉRIN, *Des nécropoles romaines tardives aux nécropoles du Haut Moyen Age* — 9

Alain SIMMER, *La nécropole mérovingienne d'Audun-le-Tiche* — 31

Gilbert-Robert DELAHAYE, *Les sarcophages mérovingiens en plâtre de Villemonble. Fabrication, décor* — 41

Nourredine MEZOUGHI (†), *« Gallina significat sanctam ecclesiam »* — 53

Totju TOTEV, *L'atelier de céramique peinte du monastère royal de Preslav* — 65

Christian de MERINDOL, *Le recueil de Nevelon pour l'abbaye de Corbie et son modèle : quelques sources de l'art roman* — 81

Catherine JOLIVET-LÉVY et Emre ÖZTÜRK, *Nouvelles découvertes en Cappadoce : les églises de Yüksekli* — 113

Paul M. MYLONAS, *La trapeza de la Grande Lavra au Mont Athos* — 143

Claude LEPAGE, *Reconstitution d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIVe siècle* — 159

NOTES DE LECTURE — 197

Achevé d'imprimer sur les presses de
IMPRIMERIE TARDY QUERCY (S.A.)
CAHORS
Dépôt légal : juin 1987. — N° d'impression : 7177 F
Imprimé en France

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

fin de l'antiquité et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert dirigés par J. Thirion et T. Velmans

36

p. 5 De l'art grec à l'art byzantin ● p. 13 Les églises au temps de Robert le Pieux ● p. 41 Croix de Michel le Cérulaire, croix de Sykéon ● p. 57 The Feast Cycle in Byzantine Art ● p. 75 Qusayr Amrah ● p. 85 Les trois inventions de la tête du Prodrome ● p. 99 Prestige durable de l'icône en Occident ● p. 111 Première sculpture romane dans le bassin du Rhône ● p. 137 Le décor de l'église de Calendzikha ●

Picard, 1988